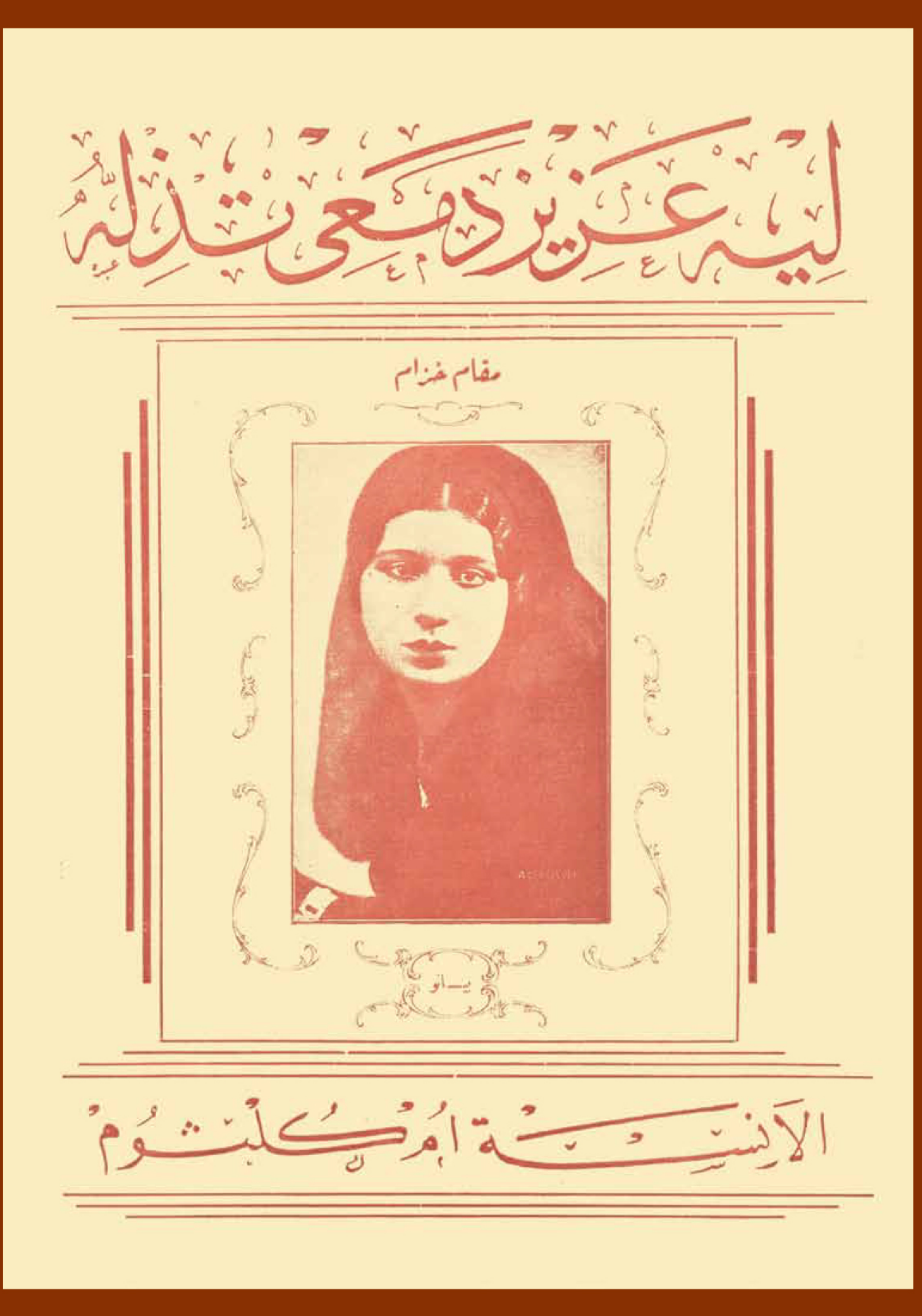


مجلة ربع سنوية – العدد الثالث والعشرون – أكتوبر ٢٠١٥

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية


ليه عزيز دمعي تذله
مقام حزام
الآنسة أم كلثوم









الفهرس

المشرف العام

إسماعيل سراج الدين

مدير مكتبة الإسكندرية

رئيس التحرير

خَالِد عَزَب

سكرتير التحرير

سُوزَان عَابِد

المراجعة والتصحيح اللغوي

أَحْمَد شَعْبَان

رانيا مُحَمَّد يونس

فاطمة نبيه

التصميم والإخراج الفني

ماري يوسف

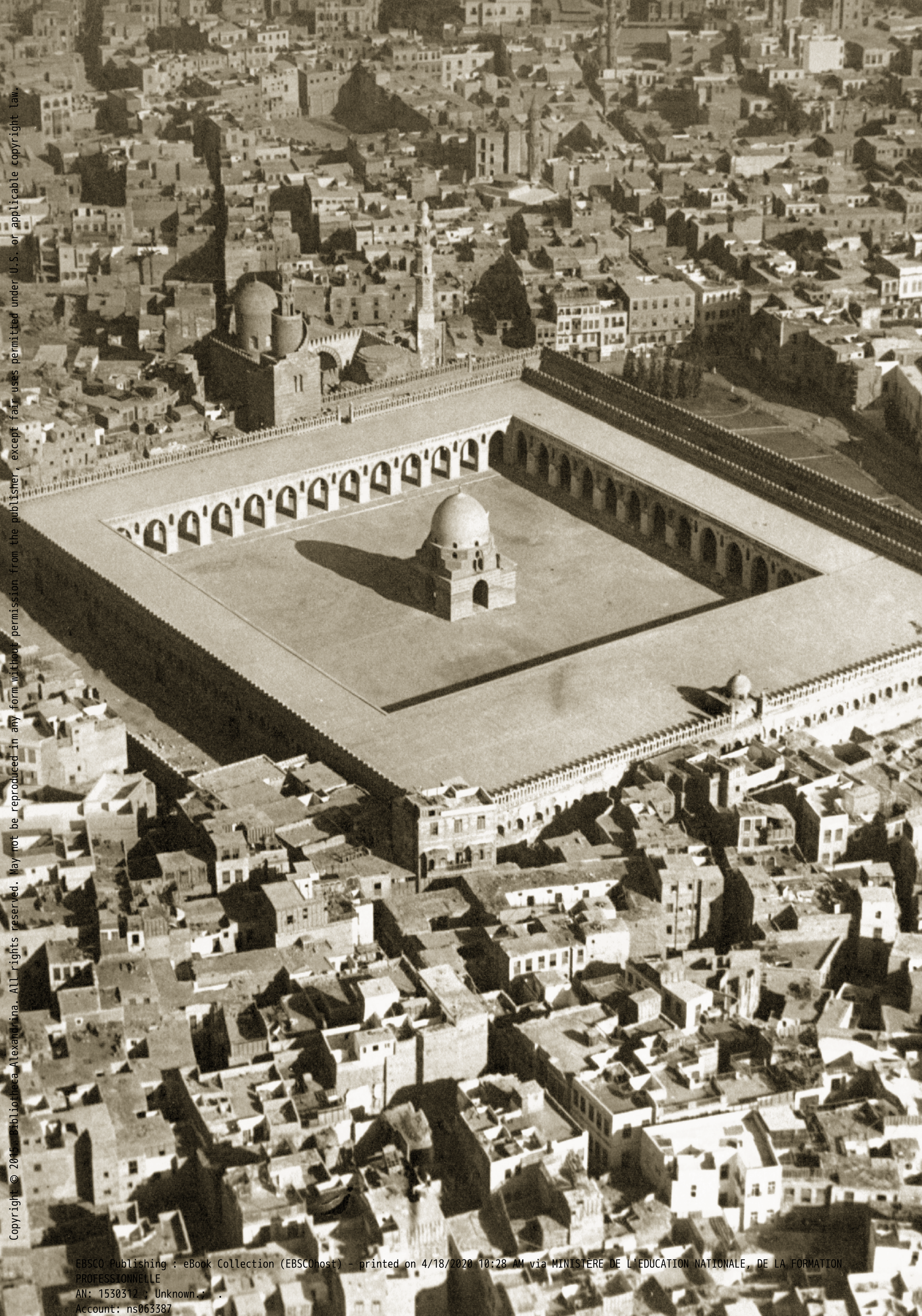
حسن عصام

عناوين

مُحَمَّد جُمعَة

الإسكندرية، أكتوبر ٢٠١٥







تقديـم

بين يديك عزيزي القارئ عدد جديد من مجلة ذاكرة مصر، تلك المجلة التي استمرت بتشجيعكم وثقتكم في مضمونها؛ فدائمًا ما يفاجئنا القراء بما هو غير متوقع، فعندما طرحنا العدد الخاص بمحمد علي باشا لم نتوقع له كل هذا النجاح والاستقبال الحافل من القراء لكل ما هو جديد من تاريخ مصر المحروسة. إذ يعد هذا العدد وجبة ثقافية وثائقية دسمة، تقبلها القراء بترحاب شديد؛ فقررنا طباعة أعداد إضافية من العدد عقب نفاد الطبعة الأولى. وعلى وعد أيضًا بأن يكون لدينا كل عام عدد خاص يهتم بقضية محددة ويسلط الضوء على تفاصيلها.

وقد حدث الأمر نفسه مع السياسة التي تبنتها المجلة وهي ألا يخلو عددٌ من مقال جديد مترجم؛ لكي نمد جسور التواصل بين ما كتب عن مصر بالعربية وما كتب عنها باللغات الأخرى. لذا في هذا العدد وفي ملف خاص عن التصوير في مصر، قدمنا مقالاً مترجمًا من اللغة الفرنسية عن الاستوديوهات التجارية ومصوري القاهرة الفوتوغرافيين الذين كثيرًا ما نرى صورهم ونعجب بهم دون معرفة كاملة بتاريخ وظروف عملهم بمصر.

ونأمل أن نقدم المزيد من الملفات المتخصصة مع كل عدد جديد، بالإضافة إلى موضوعات العدد المتنوعة التي نختارها بعناية؛ لنلبي طلباتكم دائمًا بأن نوثق تاريخ مصر بشكل مختلف بعيدًا عن النمطية والتكرار، آملين أن نكون دائمًا عند حسن ظنكم وجديرين بثقتكم.

خـالد عزب

رئيس التحرير



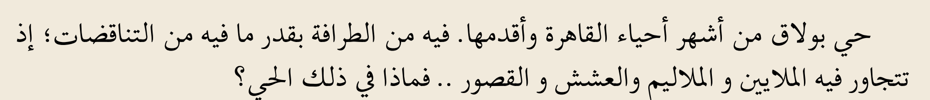
http://modernegypt.bibalex.org

modernegypt@bibalex.org

حي بولاق أبو العلا

يسكنه الفقراء ويرتاده الدبلوماسيون والأثرياء

الدكتور خالد عزب



جامع سنان باشا ببولاق – من أعمال الحملة الفرنسية.

حي بولاق من أشهر أحياء القاهرة وأقدمها. فيه من الطرافة بقدر ما فيه من التناقضات؛ إذ تتجاور فيه الملايين و الملاليم والعشش و القصور .. فماذا في ذلك الحي؟

بولاق أبو العلا حي مشهور يعرفه كل مصري وعربي، لأن اسمه ارتبط بالحركة التجارية في مصر في العصر العثماني والنهضة الصناعية في عصر محمد علي و«بلاق» كلمة مصرية قديمة معناها المرساة، ثم حرفت إلى بولاق.

يرجع أصل الحي إلى عام ١٢٨١م حين تكونت جزيرة في النيل في مكان بولاق، ثم تلتها جزر أخرى وأخذت أراضي تلك الجزر تتسع، وتنضم إلى بعضها حتى كونت جزيرة واحدة كبيرة اتصلت بعد ذلك بالقاهرة وأصبحت أرضًا صالحة للزراعة. وفي عام ١٣١٣م سمح الناصر محمد ابن قلاوون بالعمارة والبناء في تلك الأراضي فتسابق الناس إلى البناء وأقاموا على النيل القصور والبساتين وتكونت بلدة جديدة صارت في العصر العثماني ثغر القاهرة التجاري المهم وكثرت فيها الوكالات التجارية؛ ومنها وكالة البلح التي ما زالت قائمة، وتحتفظ بطابعها التجاري.

استمرت بولاق ثغرًا للقاهرة إلى عهد سعيد سعيد باشا الذي افتتح الخط الحديدي الأول بين القاهرة والإسكندرية سنة ١٨٥٦م. فأخذت أهمية ذلك الثغر تتراجع شيئًا فشيئًا إلى أن أصبحت مقصورة على عدد قليل من المراكب والترسانة. وكل ذلك لم يعد موجودًا في عصرنا الحاضر، وذلك لتطور وسائل المواصلات البرية.

وفي عهد الخديوي إسماعيل عمرت الأراضي الزراعية الممتدة من بولاق إلى شارع رمسيس وكثرت فيها المباني، وكان الحي شهد ازدهارًا في عصر محمد علي لم يعرفه من قبل، فأنشأ عددًا من المصانع فيه. ومنها مصنع النسيج وآخر لصناعة الورق وشيدت فيه المطبعة الأولى في مصر؛ حيث توجد مطابع الأهرام حاليًّا ومسبك للحديد صممه المهندس الإنجليزي غالويه طبقًا لنمط أحد الوسائل الإنجليزية وقتها. وبدأ العمل في المصنع عام ١٨٣١م.

مساجد بولاق

في بولاق عدد من المساجد الأثرية القديمة. وأشهرها مسجد «أبو العلا» الذي ينسب إلى الشيخ حسين المكني. ويعود تاريخ المسجد الحالي إلى سنة ١٤٨٥م، وقد أمر الملك فؤاد بتجديده وتوسيعه سنة ١٩٢٥م. وبلغت نفقات التجديد آنذاك ١٧ ألف جنيه مصري، وافتتحه الملك فاروق في ٥ يونية ١٩٣٦م بعد الانتهاء من تجديده.

وهناك جامع آخر كثيرًا ما لفت أنظار الرحالة الأجانب والمغاربة الذين كانوا يصلون عند شاطئ الحي هو جامع سنان ذو القباب الصغيرة والقبة الكبيرة التي تسقف الصحن، والمئذنة العثمانية المشهورة. وغالبًا ما نرى ذلك المسجد في لوحات الفنانين الأجانب، الذين أبدعوا لوحات ما زالت تعد من أروع ما أنتجوه. وصاحب ذلك المسجد هو سنان باشا، القائد العثماني المحنك الذي عاصر أربعة سلاطين وكان واليًا على مصر مرتين في القرن السادس عشر.



مسجد بولاق أبو العلا.



كوبري أبو العلا.

وشهد حي بولاق تطورات عدة في العصر الحديث؛ لعل أهمها شارع ٢٦ يوليو الذي يعتبر الشارع الرئيسي في الحي. وعرف بشارع بولاق ثم شارع فؤاد الأول، وهو يبدأ من ميدان الخازندار ثم يخترق حديقة الأزبكية ويمتد مارًّا بمسجد أبو العلا إلى حي الزمالك. وفي عام ١٨٩٧م وصل ترام القاهرة إلى الحي بخط يبدأ من العتبة الخضراء إلى شارع ٢٦ يوليو، وعلى الزائر أن يتوقف عند تحفة فنية رائعة يقدرها قليل من المصريين على الرغم من قيمتها الفنية العالمية الواسعة؛ وهي كوبري أبو العلا.

أنشئ كوبري أبو العلا في عام ١٩٠٩م ليربط شاطئ النيل الشرقي بجزيرة الزمالك، وهو تحفة معمارية قبل أن يكون تحفة إنشائية؛ إذ إنه من أوائل الإنشاءات المعدنية ذات المدى الواسع على الممرات المائية. وفضلاً عن شكله الجمالي والوظيفي فهو أثر تاريخي من الآثار النادرة في تاريخ صناعة المنشآت المعدنية في العالم.

وتصل حمولة الكوبري إلى ٢٠٠ طن وطوله ٢٧٥ مترًا وعرضه ١٢ مترًا، واتساع الفتحة الملاحية فيه ٣٠ مترًا، وله ست فتحات ثابتة وتم تنفيذ أجزائه المعدنية في شيكاغو ونقل من هناك إلى القاهرة، وشيدت الحكومة المصرية إلى جواره كوبري من الخرسانة هو كوبري ١٥ مايو.

العجيب في الأمر أن الحكومة المصرية كانت قررت بيعه إلى تاجر خردة مشهور في وكالة البلح، وأمام ذلك العرض السيئ تقدمت جمعية الموفدين في فرنسا باقتراح لنقل الكوبري إلى مكان آخر واستغلاله في أنشطة ثقافية، وهو ما وافقت عليه الحكومة المصرية بهدف الجذب السياحي.

ومن المثير حقًّا أن اللصوص أدركوا الأهمية التاريخية لكوبري أبو العلا، فسرقوا بعض أجزائه، ومنها التاجان اللذان اقتطعا من الكوبري لإقامة كوبري خرساني جديد بدلاً منه.





القديم.... الجديد

وعلى يمين المتجه من كوبري أبو العلا إلى بولاق عمارة قديمة ترجع إلى عام ١٩٢٠م، تتميز بواجهتها ذات الطابع المعماري الإسلامي المتميز بالمشربيات والزخارف. وعلى يسار الكوبري على كورنيش النيل أكبر مجمع سياحي وإداري وسكني في القاهرة وهو برج «كايرو بلازا» الذي أقيم على كورنيش النيل على مساحة ٦٢٠٠ متر مربع، وبواجهة ١٥٠ مترًا. والمبنى مصمم على شكل برج بارتفاع ٣٩ طابقًا، ويتوسطه مركز توزيع رأسي مزود بمصاعد ذات سرعة عالية، ومراكز خدمات ومنافع ويشغل المركز التجاري الأدوار الثلاثة الأولى، أما المكاتب فتشغل ٣٠ دورًا، بالإضافة إلى ستة أدوار بغرض الخدمات الميكانيكية في الطوابق العليا.

وعلى بعد خطوات من كايرو بلازا يقع مركز التجارة العالمي، الذي يتكون من ٢٩ طابقًا، أبرزها الطوابق الثلاثة الأولى التي يشغلها أكبر سوق تجاري في مصر.

وخلف مركز التجارة العالمي وكايرو بلازا تقع وكالة البلح التي تعتبر من أشهر الأسواق الشعبية المصرية التى تبيع كل ما هو قديم من خردة السيارات إلى الملابس القديمة والجديدة والأقمشة. وإذا كان سعر القميص في محلات مركز التجارة العالمي يبدأ من ٧٠ جنيهًا فإن سعر أغلى قميص في وكالة البلح لا يتعدى ١٥ جنيهًا، وأرخص قميص ٥ جنيهات، وهذا ما يوضح حجم التناقض والتفاوت داخل الحي الواحد.

وفي وكالة البلح تستطيع أن تلتهم سندويتشًا بـ ٢٥ قرشًا بينما في مركز التجارة العالمي لا تستطيع أن تتناول السندويتش نفسه بأقل من جنيهين. وكثيرًا ما ترى المترددين على مركز التجارة العالمي وهم يغادرون المركز في سياراتهم الفارهة، بينما المترددون على وكالة البلح من رواد وسائل النقل العامة في القاهرة... إنه حقًا عالم متناقض، ولكنه متجاور!

ومن جملة المتناقضات التي أضيفت إلى حي بولاق أنه أصبح حاليًا يضم مبنى وزارة الخارجية المصرية الجديد الفخم، والذي يرتفع إلى عنان السماء لما يزيد عن أربعين طابقًا مزينًا بولاق أبو العلا. وخلف المبنى يقع واحد من أشهر وأندر متاحف مصر، وهو متحف المركبات الملكية التي كانت تخص أسرة محمد علي. والمتحف يضم ٧٨ عربة ملكية من عهد الخديوي إسماعيل إلى عصر الملك فاروق.

وبين المراكز التجارية ووكالة البلح وأسواق الخردة، وبين كوبري أبو العلا العريق والمتحف العريق، يقع حي أبو العلا كواحد من أعرق أحياء القاهرة وأكثرها جاذبية. إنه حي التناقضات. ولكن هل هناك ما هو أكثر تناقضًا من أن ذلك الحي الذي تسكنه فئات من المصريين الفقراء يجاوره أكثر أحياء القاهرة أرستقراطية وهو حي الزمالك؟ ولكن ما حجم الفارق بين الحيين المتجاورين؟ إنه نهر النيل.


شارع بولاق.

قلعة العريش بشمال سيناء ..
بين التعمير والتدمير

الدكتور سامي صالح عبد المالك



صورة لقَلْعَة العَرِيش من الناحية الشمالية صُورت في عام ١٩١٦م قبيل تدمير القَلْعَة؛ وذلك للمناظرة مع الرسم السابق لقَلْعَة العَرِيش للتأكد من واقعية الرسام؛ حيث يُلحظ تقارب كبير بين الرسم والواقع.
عن: «G. Eric and Edith Matson Photograph Collection»: ، المحفوظة في مكتبة الكونجرس الأمريكي.

كانت في بعض العصور هي المدينة وهي التاريخ .. فقد حوت خلف أسوارها وأبراجها تاريخ المدينة بل تاريخ القسم الشمالي من شبه جزيرة سيناء في عصر من العصور التاريخية التي تعاقبت عليها خاصة بعد هَجر قَلْعَة الطِّينَة في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، وقَلْعَة الطِّينَة كما نعلم تقع في الركن الشمالي الغربي من شبه جزيرة سَيْنَاء إلى الشرق من مدينة بورسعيد حاليًّا على مسافة أربعة وثلاثين كيلو مترًا، وشمال غرب مدينة وحِصْن الفَرَمَا على مسافة ثلاثة كيلو مترات، وغرب قَلْعَة ومدينة العَرِيش بمسافة مائة وثلاثين كيلو مترًا.

أما قلعتنا .. .. قَلْعَة العَرِيش فهي تتمتع بتاريخ حافل، وموغل في القدم؛ بسبب تمتعها بموقع ثغري حدودي حاكم مُتميز على طريق الساحل فيما بين مِصْر وبلاد الشام، وهي بذلك الموقع الثغري المُغري شدت الانتباه منذ العصور القديمة، فاستغلت في تلك العصور حتى كان العصر العثماني؛ حيث شيد عليها العسكريون قَلْعَة حصينة تحرس المنطقة وتراقب الحدود. وقد لعبت هذه القلعة الشامخة في عصرها دورًا بارزًا في صياغة تاريخها وتاريخ المنطقة في تلك المدة. ومن بعد رجال الحرب شدت انتباه رجال الفن من الرحالة خاصة الأوروبيين منهم، فرسموا لها لوحات فنية في القرن التاسع عشر تبرز تميز موضعها. وفي بداية القرن العشرين التقط دبلوماسيون وعسكريون وأثاريون صورًا نادرة لها تجعلنا نتعرف على تراثها المعماري الضائع في زماننا.

كما كانت قَلْعَة العَرِيش ذائعة الصيت، وكان صيتها في كل الآفاق، وبلغت تحصيناتها؛ من حيث المتانة والمنعة شهرةً أصبحت ملء السمع والبصر، وهو ما ذكره المؤرخ عزت حسن أفندي الدارندلي في كتابه ضيانامة؛ حيث وصفها قائلاً: «**لقد اشتهرت تلك القَلْعَة في الآفاق، بمتانتها ومنعتها، إنها حِصْن متين مكين، بُني بما لا يحصى كثرةً من الصخور الصماء وزبر الحديد – كسد الإسكندر – من أجل دفع أيدي يأجوج ومأجوج عُربان البادية عن ممالك الشام**».

ومع تميزها هذا، فإن تاريخها لا يخلو من غموض فهو في حاجة إلى تقصٍّ وتجريد وتمحيص لإزالة اللبس عنه ..، فهي القلعة التي كانت وما تزال بأبراجها وأسوارها تحتفظ بكل أسرارها، فقد كانت قلعة عثمانية حاكمة كمقر لحامية جنود العثمانيين متنوعي الأعراق الذين سكن بعضهم العَرِيش فيما بعد واتخذوها وطنًا لهم بعد تدمير وخراب قلعتهم التي كانوا يحرسون فيها، ثم لبعض الوقت كانت الملاذ الآمن والحصن الحصين للجنود الفرنسيين حتى تم تحريرها منهم، ثم كانت أول مقر لمحافظ سَيْنَاء عند تأسيس أول محافظة في عهد محمد علي باشا، ومقر قاضي الشرع الشريف بعد تأسيس أول محكمة بمدينة العَرِيش، ومركزًا للبرق «التلغراف»، حتى إنها بعد أن انتهت مهمتها الدفاعية الحربية التي شُيدت من أجلها لم تبخل على من يريدها، على الرغم منها أنها كانت عصية على الأعداء فلم تكن سهلة المنال فكانت آخرها مقرًّا لمديرية الصحة؛ حيث كُتبت شهادة وفاتها كقلعة لها هيبتها وشاهد على التراث العمراني الضائع في مدينة من أعرق المدن المِصْرية المأهولة منذ نشأتها في العصر الفرعوني حتى يومنا هذا. كما أنها في أشد الحاجة لقلعتها اليوم أكثر من أي عصر مضى لتظل شاهدًا على ما قدمه مَن حرس فيها من أبناء العريش وغيرهم من بطولات خاصة أثناء الاحتلال الفرنسي والإنجليزي والإسرائيلي، ولكي تقوم بدور تنويري ثقافي وتراثي في مدينة ظلت الثقافة فيها عزيزة كماء النيل... !!!

فمدينة العَرِيش كانت وما تزال ذات موقع استراتيجي متميز، فهي بوابة مِصْر الشرقية؛ إذ صُنفت كثغر من ثغور مِصْر البحرية عند بعض الجغرافيين، فقدامة البغدادي جعلها مع رَفَح والفَرَمَا بسَيْنَاء من ثغور مِصْر البحرية الساحلية؛ حيث قال: «**أما الثغور البحرية...، وسواحل مِصْر: رَفَح، والفَرَمَا، العَرِيش**». كما صُنفت أيضًا على أنها آخر مُدن مِصْر من ناحية الشام؛ إذ وصفها المُهلبي قائلاً: «**مدينة العَرِيش جليلة، وهي كانت حرس مِصْر أيام فرعون، وهي آخر مدينة تتصل بالشام من أعمال مِصْر**». كما أكد على تمدنها ياقوت الحموي؛ حيث قال: «**العَرِيش ... مدينة، كانت أول مِصْر من ناحية الشام**».

وتقع مدينة العَرِيش عند تقاطع خط عرض ٤٦" – ٣٣° شمالاً، مع خط طول ٧" – ٣١° شرقًا على ساحل البحر المتوسط بين الكثبان الرملية الحاضنة لها، وواديها الأطول في كل شبه الجزيرة الذي يحدها من الشرق، وبحرها الذي يسامتها من الشمال، وهي تقع على مسافة ١٦٠ كيلو مترًا إلى الشرق من قناة السُّوَيْس، ومسافة ٤٦ كيلو مترًا إلى الغرب من مدينة رَفَح الحدودية المثاغرة منذ نشأتها حتى يومنا هذا.

العَريش لغةً واصطلاحًا

عُرفت مدينة العَريش قديمًا في الحضارات السابقة خاصة خلال العصرين اليوناني – الروماني باسم رينوكورورا Rinokoloura/Rinocorura أي مدينة مجدوعي الأنوف؛ وذلك لأنه كان يُنفى إليها أخطر المجرمين، فيتم جدع أنوفهم؛ حتى يسهل التعرف عليهم إذا ما حاولوا الهروب منها.

ومدينة العَريش في لغتنا الجميلة؛ فقد ضبط اسمها ياقوت الحموي قائلاً: «**العَريش: بفتح أوله، وكسر ثانيه، ثم شين معجمة بعد الياء المثناة من تحت**». كما قال في موضع ثان العَريش جمعها العُرْشُ؛ حيث قال: «**العُرْشُ: بضم أوله، وسكون ثانيه، وآخره شين معجمة، وقد يُضم ثانيه، وهي جمع عَرِيْش**».

أما العَريش اصطلاحًا فقد أشار الجغرافيون والمؤرخون إلى العَريش، وحاولوا وضع تفسير لاسمها، فابن حوقل ذكره قائلاً: «**إنَ الجفَار بأجمعه كان أيام مُصعب بن الوليد فرعون موسى في غاية العمارة بالمياه والقُرى والسكان، وإن قول الله تعالى: ﴿وَدَمَّرْنَا مَا كَانَ يَصْنَعُ فِرْعَوْنُ وَقَوْمُهُ وَمَا كَانُوا يَعْرِشُونَ﴾** الأعراف، الآية (١٣٧) **عن هذه المواضع، وأن العمارة كانت متصلة منه إلى اليمن؛ قال: ولذلك سُمّيت العَريش عَرِيْشًا**». كما ذكرها ياقوت الحموي فقال: «**العَريش: ... هو ما يستظل به، والعَريش للكرم (شجر العنب) الذي ترسل عليه قضبانه...، قال ابن زولاق إنما سُمي العَريش؛ لأن إخوة يوسف** ﷺ **لما أقحط الشام ساروا إلى مِصْر يمتارون، وكان ليوسف حُرّاس على أطراف البلاد من جميع نواحيها، فمُسكوا بالعَريش، وكتب صاحب الحرس إلى يوسف يقول له: إن أولاد يعقوب الكنعاني، قد وردوا يريدون البلد للقحط الذي أصابهم، فإلى أن أذن لهم عملوا لهم عَرِيْشًا يستظلون تحته من الشمس يُسَمَّى الموضع العَريش، فكتب يوسف** ﷺ **إلى عامله يأذن لهم في الدخول إلى مِصْر، وكان قصة الله تعالى في القرآن المجيد**». وذكرها في موضع ثان من معجمه إذ قال: «**العُرْشُ: ... جمع عَرِيْش، وهي مظال تُسوى من جريد النَخْل، ويُطرح فوقها الثمام، ثم تُجمع عُرُوشًا جمع الجمع**». كما قدم العُمَريّ تفسيرًا لاسم العَريش قريبًا من سابقيه؛ من حيث مصدر الاسم، لكنه مختلف في التعليل، فجعل العَريش الذي بُني في المنطقة بناه رُعاةُ إبراهيم الخليل ﷺ إذ قال: «**الجِفَار فهي خمس مُدن: الفَرَمَا، والبَقَّارة، والوَرَّادَة، والعَريش، ورَفَح... والبَقَّارة من البقر، والوَرَّادَة من الورود، العَريش أخذ من العَرْش، ويُذكر أنّه نهايةُ التخوم من الشام، وأنّ إليه كان ينتهي رُعاةُ إبراهيم الخليل** ﷺ **بَمواشيه، وأنّه اتّخذ به عَرِيْشًا كان يجلس فيه، ومواشيه تُحْلَبُ بين يديه، فسُمِّي بذلك**». أما المقريزي فذكرها إذ قال: «**كان دخول إخوة يوسف وأبويه عليهم السلام عليه بمدينة العَريش، وهي أول أرض مِصْر، لأنه خرج إلى تلقيهم حتى نزل المدينة بطرف سلطانه، وكان هناك عَرش، وهو سرير السلطنة، فأجلس أبويه عليه، وكانت تلك المدينة تُسَمَّى في القديم بمدينة العَرش لذلك، ثم سمتها العامة مدينة العَريش، فغلب ذلك عليها**».

كما أن مدينة العَريش كان منها فقهاء وعلماء دين، ومشاهير ينتسبون إليها، وكانت النسبة إليها العَريشي، فقد ذكر هذا ياقوت؛ حيث قال: «**العَريش ... وبها الرمان العَريشي لا يُعرف في غيره ...، ويُنسب إلى العَريش أبو العباس أحمد بن إبراهيم ابن الفتح العَريشي؛ شاعر فقيه من أصحاب الحديث، يَروي عنه ولده أبو الفضل شُعيب بن أحمد، وابن ابنه أبو إسحاق إبراهيم ابن شُعيب، كَتَب عنه السلفي شيئًا من شعره**».

كما ورد في الأثر أن الله بارك ما بين الفرات والعَريش، ففي حديث عن رسول الله ﷺ رواه معاذ بن جبل رضي الله عنه قال: «**قال رسول الله: يا معاذ إن الله عز وجل سيفتح عليكم الشام من بعدي، من العَريش إلى الفرات رجالهم ونسائهم وإمائهم مرابطين إلى يوم القيامة، فمن اختار منكم ساحلًا من سواحل**



خريطة قديمة ترجع إلى سنوات ٩٢٧–٩٣٠هـ/١٥٢٠–١٥٢٣م، من عمل بيري ريس، بكتاب «البحرية»، للساحل فيما بين العَريش وسواحل بلاد الشام.



تفصيل من خريطة قائد البحرية العثمانية بمصر الملاح بيري ريس بكتابه «البحرية»، للمنطقة فيما بين الطِيْنَة وغَزَّة، موقع عليها العَريش كقرية بها قبة ومبانٍ؛ وذلك بجوار بحيرة العَريش.

الشام أو بيت المقدس، فهو في جهاد إلى يوم القيامة». وهو دليل على فضل العَريش في المرابطة. كما أن الله خصها بالبركة، فقد ورد في الأثر حديث عن النبي ﷺ، فيه ما يدل على ذلك عن كعب الأحبار قال: «العَريش: ... موضع بالشام، قال كعب: إن الله ﷻ بارك في الشام من الفرات إلى العَريش».

منشئ القَلْعَة وسبب الإنشاء

من المعروف أن مدينة العَريش شهدت ازدهارًا عمرانيًّا خلال العصر المملوكي، فتم تشييد خَان حَصين فيها بناه القاضي كَريمُ الدين عبدالكريم هبة الله وكيلُ الخَاصّ السلطاني في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون، وهو ما أكده العُمَريّ؛ إذ قال: «**قد أحْسن كريمُ الدين – رحمه الله – بعَمَلِ ساقيَةَ سَبيل به، وَبِنَاءِ خَان حَصِينٍ فيه يَأْوِي إليه من أَلْجَاهُ المَساءَ، وينامُ فيه آَمِنًا من طوارق الفَرَنج**».

ومن خلال ما تقدم يُمكن القول إن القاضي كريم الدين عبد الكريم ابن المعلم هبة الله عبد الله بن السَّديد ناظر الخواصّ، ووكيل الخاص السلطاني في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون شيد الخَان الحصين في مدينة العَريش في المدة من سنة ٧١٤هـ/ ١٣١٤–١٣١٥م تاريخ تعيينه ناظر الخواص الشريفة، وحتى سنة ٧٢٤هـ/١٣٢٤م حيث كانت وفاته في هذه السنة.

أما قَلْعَة العَريش فعلى ضوء تكامل النصوص التاريخية والوثائقية والشواهد الأثرية فإن مُنشئ القَلْعَة هو السلطان العثماني سليمان القانوني، السلطان العاشر من سلاطين آَل عثمان، والسلطان الثاني بالنسبة للسلاطين العثمانيين بعد ضم مِصْر للدولة العثمانية؛ إذ إن مرسوم تشييدها صدر في الثاني من شهر ربيع الأول سنة ٩٦٧هـ/ الثاني من ديسمبر عام ١٥٥٩م، وقد استغرق بناء القَلْعَة حوالي سنتين إلا شهورًا، فهناك نقش إنشائي يُؤرخ بحساب الجُمل لعمارة قَلْعَة العَريش في سنة ٩٦٨هـ/ ١٥٦٠–١٥٦١م، ويُقرأ النقش: «**أمر بإنشاء هذه القَلْعَة مولانا السلطان سليمان بن السلطان سليم بن السلطان بايزيد بن السلطان عثمان خلد الله ملكه وقدس شوكته وأعز دولته بمحمد وآله وسلم**

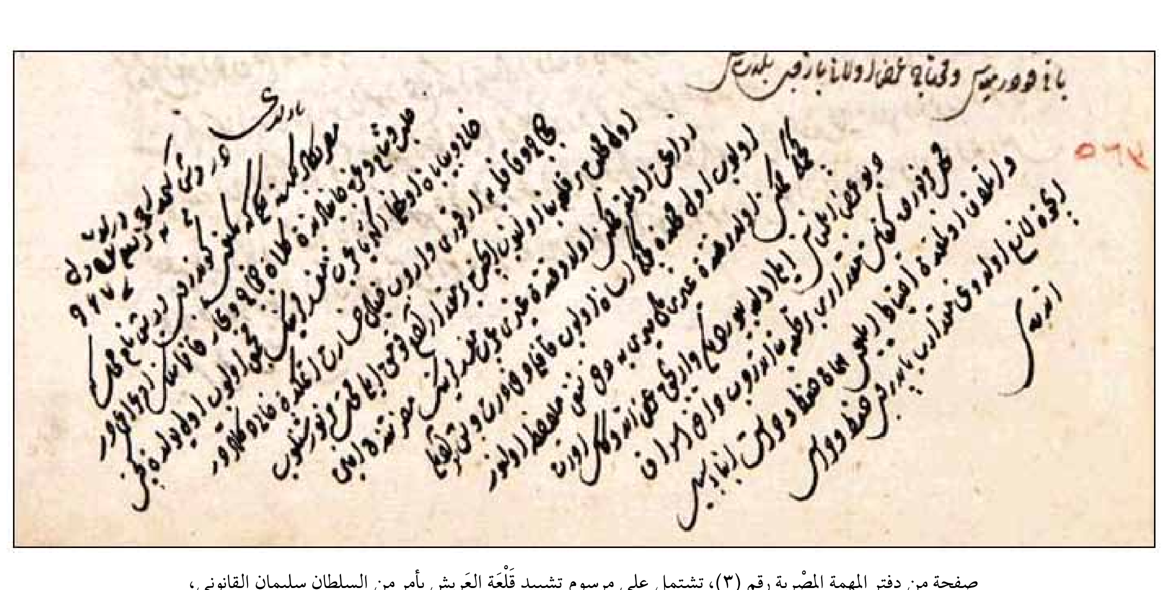
في عصر بادشاهمز	**مرحبًا بالعـارفين**
وأبـشـــروا تـاريخـهُ	**فيه أمن الخائفين**».

وحَاصل جمع هذه الحروف من عبارة «**فيه أمن الخائفين**» التي بعد كلمه تاريخه هي سنة ٩٦٨هـ، وهي العبارة نفسها التي تم بها التأريخ لعمارة قَلْعَة المُوَيْلح على طريق الحَاج المِصْري في شمال غرب المملكة العربية السعودية في عهد السلطان سليمان القانوني.

أما من الأسباب الرئيسة وراء تشييدها حسب المرسوم الوارد في الوثيقة التي تُؤرخ لعمارتها فهو حماية الحجاج والتجار والعسكر والمسافرين على الطريق الساحلي بشمال سَيْنَاء فيما بين مِصْر وبلاد الشام من هجمات العُربان آنذاك التي تقطن في المنطقة، ولتكون مقرًّا دائمًا لإقامة حامية من الجند العثمانيين القائمين على حفظ الأمن في المنطقة.

عمارة القَلْعَة

القَلْعَة معماريًّا بُنيت من مواد إنشاء جلها محلية تتوافر في منطقة العَريش، فاستخدم الحجر الجيري الرسوبي سواء الجيري المجلوب من جبال جنوب مدينة العَريش، ومن قَلْعَة لحفن، والحجر الرسوبي من أصل بحري وتظهر فيه قواقع البحر، والحجر الرملي الصلب «Marlstone» المتوافر في منطقة غرب مدينة



صفحة من دفتر المهمة المِصْرية رقم (٣)، تشتمل على مرسوم تشييد قَلْعَة العَريش بأمر من السلطان سليمان القانوني، في الثاني من شهر ربيع الأول سنة ٩٦٧هـ الموافق الثاني من ديسمبر عام ١٥٥٩م.

العَرِيش بالقرب من ساحل البحر وجنوبه، ومن خلال أعمال المسوحات الأثرية للمنطقة عثرت على عدة محاجر بعضها أُعيد استعمالها في العصر الحديث. وكان هذا الحجر هو مادة البناء الرئيسة لتشييد الأسوار، والأبراج، والبوابة، وملحقات القَلْعَة الرئيسة كالجامع، والمساكن، والبئر.

وتتبع القَلْعَة طراز القلاع منتظمة التخطيط، وهي عبارة عن مساحة مستطيلة تمتد من الشرق إلى الغرب بطول ١١٠,٠٠م، ومن الشمال إلى الجنوب ٧٨,٠٠م، وإجمالي مساحتها الكلية ٨٥٨٠ م٢، هذا بخلاف خَنْدَقها الذي كان يُحيط بها. فهي بهذه المساحة تُعتبر من أكبر قلاع شبه جزيرة سَيْنَاء التي شُيدت خلال العصرين المملوكي والعثماني، بل إنها أكبر قلاع العصر العثماني التي تم تشييدها في مِصْر.

أُحيطت القَلْعَة قديمًا بخَنْدَق متسع بهدف فصل القَلْعَة كمبنى عن محيطها الخارجي؛ وذلك لكي يعيق أي هجوم مفاجئ تتعرض له القَلْعَة، وليكون بمثابة خط الدفاع الأول عن أسوار وأبراج وبوابة القَلْعَة الرئيسة. وقد وصف خَنْدَق قَلْعَة العَرِيش والجِسْر الخشبي المتحرك الذي كان يعلوه نقولا الترك في أحداث عملية تحرير قَلْعَة العَرِيش في سنة ١٢١٤هـ/ ١٧٩٩–١٨٠٠م حيث؛ قال: «**كان دايِر القَلْعَة خَنْدَق، وأمام الباب جِسْر من الخشب. وكان الفرنسيون يرفعونه ويضعونه في الحبال. وكان من بعد دخول مصطفى باشا من باب القَلْعَة هجمت أولئك العساكر بضجيج عظيم على الباب، فلم يعد الفرنساوية أن يرفعوا الجِسْر عن الخَنْدَق، ودخلت العساكر إلى القَلْعَة**». كما وصفه نعوم شقير في بداية القرن الماضي؛ حيث قال: «**كان يُحيط بها قديمًا خَنْدَق متسع، قد رُدم الآن، ولم يبقَ له أثر**».

أما أسوار القَلْعَة بين الأبراج فمقاسات السورين الشمالي والجنوبي طولهما ٨٥,٦٠ م، أما السوران الشرقي والغربي فطولهما ٧٢,٠٠ م، أي أن مساحة القَلْعَة بدون الأبراج تساوي ٦١٦٣,٢ م٢، وارتفاع الأسوار كانت بأعلى نقطة ٣٨ قدمًا، أي بما يساوي ١٢,٣٤م، وسمكه ٨ أقدام بما يساوي ٢,٦٠ م، والممر أعلاه ارتفاعه ١٥ قدمًا بما يساوي ٤,٨٧ م، وعرضه حوالي ٥ أقدام بما يساوي ١,٦٢ م، تتقدمه دروة حجرية ارتفاعها ٨ أقدام بما يساوي ٢,٦٠ م، تتخللها فتحات مزاغل.

والقَلْعَة تشتمل على ستة أبراج، أربعة منها أبراج أركان ثُمانية التخطيط، وبُرْجان في مجموعة البوابة الرئيسة تخطيطهما على هيئة أنصاف دوائر، البُرْج الشمالي الشرقي هو أحسن أبراج القَلْعَة الباقية، وحجرته بعد تنظيفها في حالة جيدة من الحفظ؛ إذ إنها تُعتبر المثل الوحيد الكامل الباقي لغرف أبراج قَلْعَة العَرِيش، ويتم الدخول للأبراج من خلال فتحة باب مُتَوَّجة بعقد نصف دائري، ويُفضي الباب إلى دهليز مُغطى بقبو برميلي ذي عقد نصف دائري يُفضي إلى حجرة البُرْج المغطاة بقبة حجرية ضحلة، والحجرة مزودة بثلاث دخلات مقبية. وحجرة البُرْج تستخدم كمستودع لخزن الذخيرة خاصة للمدافع كالكرات الحجرية، والقذائف الحديدية، والقنابل الفولاذية، وهو ما ذكره نعوم شقير؛ حيث قال: «**في أسفل كل بُرْج قبو لخزن الذخيرة والقنابل**».

وبوابة القلعة تقع في الناحية الشمالية، وهي حصينة مزودة ببرجين، ولها باب خشبي مصفح بالحديد، وسقاطة مسحورة، تُفضي البوابة لداخل القَلْعَة؛ حيث تُوجد العديد من الملحقات الخدمية الهامة؛ كالمسجد الجامع، والبئر، والمخازن، وغرف إقامة رجال حامية القَلْعَة، ومبنى المحافظة، وسكن ناظر القَلْعَة، وسكن المحافظ بعد أن أصبحت العَرِيش محافظة، ومقر المحكمة، وبيت التلغراف.

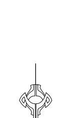
القَلْعَة والحملة الفرنسية

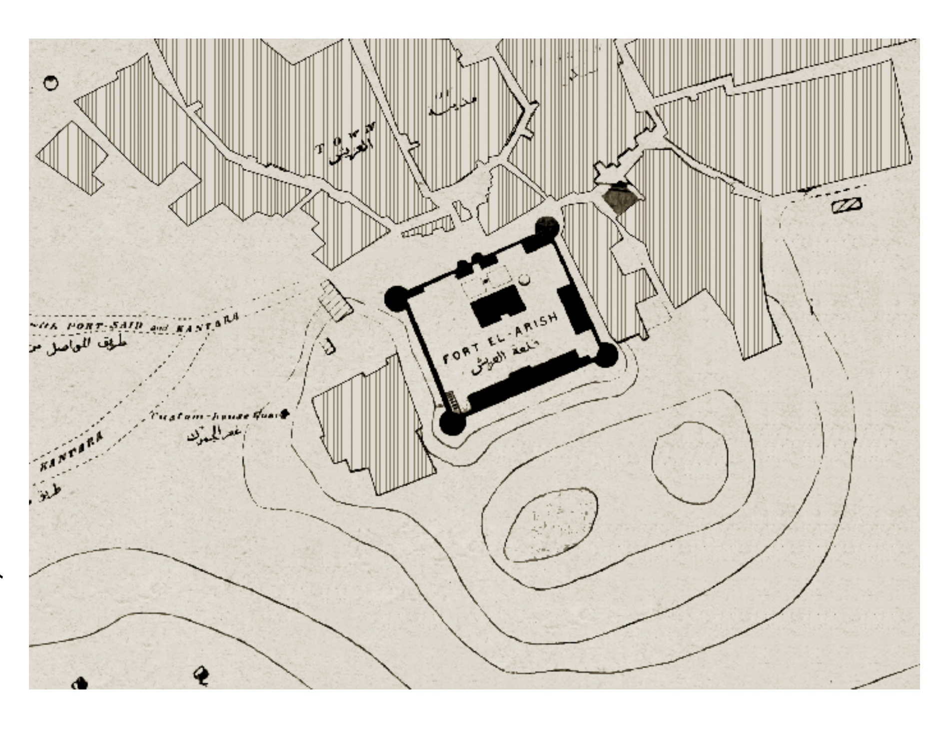
كانت أولى الأحداث المؤثرة التي تعرضت لها قَلْعَة العَرِيش في العصر العثماني مرتبطة باحتلال الفرنسيين لمِصْر في يناير عام ١٧٩٨م، فقد أرسل نابليون ج. لاجرانج G. Lagrange وأمره بإنشاء حصون أمامية في صحراء سَيْنَاء عند بلدة قَطْيَا تمهيدًا لاحتلال قلعة العريش. وكانت القوات العثمانية والمماليك ممتنعة في قَلْعَة العَرِيش؛ حيث أرسل والي عَكَّا؛ أحمد باشا الجزار قوات لحمايتها، عندما علم بتحرك الحملة الفرنسية على بلاد الشام. وعندما وصلها القائد كليبر ضرب حولها حصارًا لمدة ثمانية أيام. وعندما وصلت أخبار تعثر الحملة في الاستيلاء على قَلْعَة العَرِيش إلى مسامع نابليون بالقاهرة، تحرك على الفور، ووصل إلى العَرِيش، وأمر باحتلال قَلْعَة العَرِيش التي استمرت تُقاوم؛ فسلط عليها مدافعه إلى أن سلمت في يوم ٢٥ رمضان ١٢١٣هـ/ ٢٠ فبراير ١٧٩٩م بعد أن فُتحت في أسوارها ثغرة كبيرة، فأرسل نابليون إلى قائد القَلْعَة إبراهيم نظيم بك رسولاً برسالة للتسليم قبل اقتحام الحِصْن. وبعد الإنذار الذي وُجِّه للحامية وافق إبراهيم نظيم بك قائد قَلْعَة العَرِيش على التسليم، وبعد استيلاء الفرنسيين على القَلْعَة تركوا بها حامية.

وقد تم إرسال أعلام قَلْعَة العَرِيش من قبل الفرنسيين إلى القاهرة؛ حيث تم وضعها أعلى مَآذن الجامع الأزهر، كدليل لانتصارهم على الجيش العثماني الذي كان مرابطًا في قَلْعَة العَرِيش.

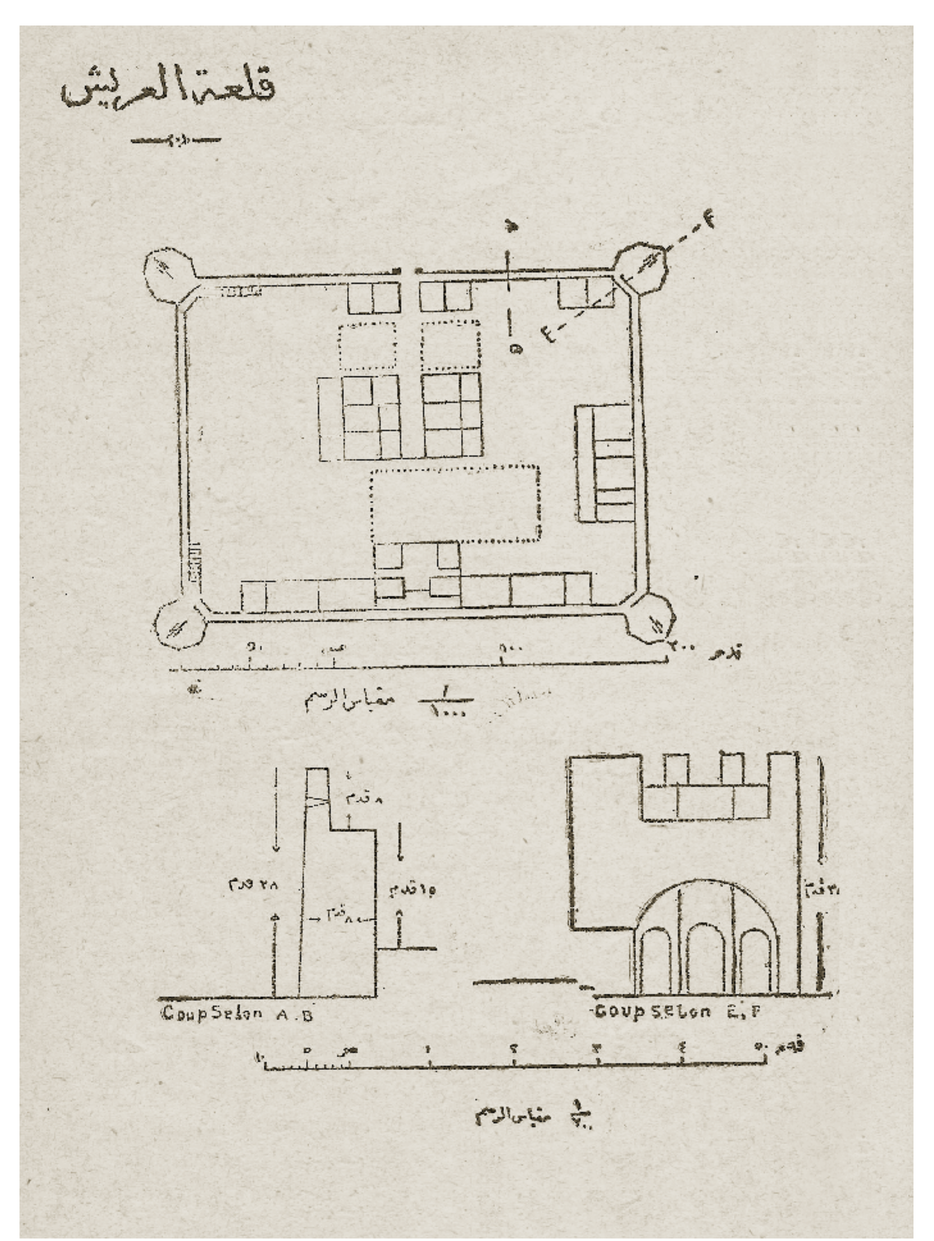
وقد كتب السيد كوستاز M. Costase أحد مهندسي الحملة الفرنسية الذين رافقوا نابليون في حملته على سوريا رسالة عن أهمية قَلْعَة العَرِيش، وأن نابليون لم يصدر قرارًا بهدمها كما أمر بهدم قلاع أخرى، بل أمر بتقوية تحصيناتها الدفاعية.

وفي سنة ١٢١٤هـ/ ١٨٠٠م كانت تركيا قد أعدت العدة للزحف على مِصْر بينما كانت سفن الأسطول الإنجليزي في





مُخطط قَلْعَة العَرِيش موقع على خريطة قديمة لمدينة العَرِيش ومبانيها، رسم محمد أفندي يسري عام ١٨٨٦م، محفوظة بالمتحف الحربي بالقَلْعَة – القاهرة، رقم (١٥٣/٢).



تخطيط عام لقَلْعَة العَرِيش وقطاع لأحد أبراجها في الربع الأول من القرن العشرين قبل تدميرها.

البحر تراقب السواحل المِصْرية، فهاجم الأتراك قَلْعَة العَرِيش بجيش بقيادة الوزير يوسف باشا ضيا. وقد أرخ نقولا الترك لاسترداد قَلْعَة العَرِيش وتحريرها من الفرنسيين، وعدد الجند الأتراك، وقيادتهم، وصفتها من الناحية المعمارية، وسبب قدرة الجيش العثماني على تحريرها نتيجة عدم رفع جسْر خشبي كان يعلو خَنْدَق القَلْعَة وأمام الباب الرئيس للقَلْعَة. وقد أرخ الشاعر سروري أفندي لتاريخ تحرير قَلْعَة العَرِيش، ووردت عند الدارندلي بعض هذه التواريخ.

ولكن دُمر قسم كبير من قَلْعَة العَرِيش في يوم تحريرها نتيجة انفجار حدث بها في الجُبخَانة أثناء الاحتفال بتحريرها، وترتب على هذه الحادثة حدوث تدمير كبير في ثلاثة أبراج من أبراجها الستة؛ بما فيها بُرْجا البوابة الرئيسة، مما تطلب سرعة تعميرها؛ لأهميتها في حفظ أمن المنطقة والطريق فيما بين مِصْر والشام، فصدر أمر السلطان سليم الثالث (١٢٠٣-١٢٢٢هـ/ ١٧٨٩-١٨٠٧م) في سنة ١٢١٤هـ/ ١٨٠٠م بسرعة عمارتها. وبعد الانتهاء من عمارتها تم التأريخ لتحرير القَلْعَة من الفرنسيين بنقش كتابي تذكاري نُفِّذ على خمس بلاطات رخامية بالحرف العربي، وباللغة العثمانية القديمة، وتُقرأ الكتابة:

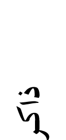
- البلاطة الأولى: ﴿**وَمَا النَّصرُ إلاَّ مِن عِندِ اللهِ**﴾.
- البلاطة الثانية: **الطُغراء السلطانية**، وتُقرأ: «**سليم خَان بن مصطفى**». وقد كُتب تحت الطُغراء اسم مُحرر النص: «**حرره سيد محمد أسعد خليفة تاريخي سنة ١٢١٤هـ**».
- البلاطات الثالثة والرابعة والخامسة: ورد فيها ثلاثة أبيات من الشعر باللغة العثمانية:

كلنجه چـار يارِكَ همتيله فتحنه حِصْنـك

مـلكلر جمله امداد ايتديلر بوفتح غرَّايه

وزيـر أعظمي يـوسف ضيــا باشا ديدي تــاريخ

مجوهر مِصْراع ثانيء سردار طاق والايه



زهي صاحبقران سلطان سليم خَان ثالث غازي

عَرِيْشـكَ فتحي ايله آصدي سيفن عرش اعلايه

في سنة أربعة عشر ومايتين وألف

وترجمة ما كُتب من شعر للغة العربية:

«لما أتى بعون الله السلطان لفتح الحِصْن

أمرته الملائكة كلها في هذا الفتح الأغر

قال وزيره الأعظم يوسف ضيا باشا تأريخًا

في الحروف المِصْراع الثاني قائد طاق الحِصْن

حبذا الفاتح السلطان سليم خَان الثالث الغازي

فإنه بفتحه العَرِيش قد علق سيفه في العَرش الأعلى

سنة ١٢١٤هـ».

وقد شهدت قَلْعَة العَرِيش توقيع الاتفاقية الشهيرة بين الأتراك والفرنسيين المعروفة بمعاهدة العَرِيش في سنة ١٢١٦هـ/ ١٨٠١-١٨٠٢م.

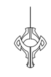
القلعة في اللوحات الفنية والصورة والخرائط النادرة

اللوحات الفنية التي قام برسمها بالزيت على ألواح من الخشب لقَلْعَة العَرِيش وما حولها رفيق سلفاتور؛ وهو الرسام فردريك هافرنك Frederick Havrank في عام ١٨٧٩م؛ وتُزين كتاب سلفاتور عن رحلته من مِصْر إلى سوريا فيما بين القنطرة وغَزة.

يمثله لودفيج سلفاتور الذي زار القَلْعَة في شهر مارس من عام ١٨٧٨م، ونشرها باللغة الألمانية في شهر أكتوبر من عام ١٨٧٩م، وتمت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية بعد أقل من عامين؛ حيث نُشرت في عام ١٨٨١م.

اللوحات الفنية التي رُسمت لقَلْعَة العريش من الناحيتين الجنوبية الغربية والشمالية، أهمها اللوحات التي رسمها فردريك هافرنك Frederick Havrank في عام ١٨٧٩م؛ إذ نجد توقيعه «F. Havrank 1879» على لوحتين من لوحاته التي تُزين كتاب سلفاتور؛ الأولى لوحة سوق العَرِيش «*The Bazaar of El Harish*»، والثانية مدخل إلى سوق غَزَّة «*Entrance to Bazaar, Gaza*». أما بقية لوحات قَلْعَة العَرِيش، فهي موقعة دون تاريخ، ولكن زيارة سلفاتور والرسام المرافق لقَلْعَة العَرِيش تمت في مارس عام ١٨٧٨م.

الصور الضوئية النادرة التي عثرت عليها، منها صورة نعوم شقير ترجع لعام ١٩٠٦م؛ ثم تليها مجموعة من الصور لم تنشر من قبل خاصة تلك التي من أرشيف عالم الآثار الفرنسي جان كليدا، وهي ترجع لعام ١٩١٣م، أي قبل تدمير القَلْعَة بحوالي ثلاث سنوات فقط. ثم نجد صورة في غاية الأهمية للواجهة الشمالية الرئيسة للقَلْعَة من الناحية الشمالية الغربية، وهي ترجع إلى المدة من عام ١٩١٤م حتى عام ١٩١٦م قُبيل تدمير القَلْعَة أيضًا؛ أهمها





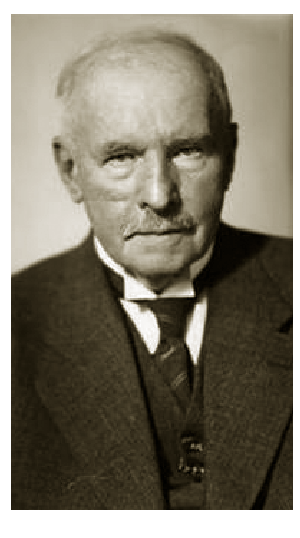
قلعة العريش للرسام فردريك هفرنك في عام ١٨٧٩م، من الناحية الشمالية الشرقية حيث تظهر ثلاثة أبراج،
والسورين الشمالي والشرقي، والبوابة الرئيسة، ومئذنة الجامع.

مجموعة عالم الآثار الألماني تيودور ويجاند Theodor Wiegand. وهذه المجموعة من الصور تم التقاطها تحديدًا في عام ١٩١٦م عن طريق مصور الجيش الألماني، واُلتقطت بمناسبة زيارة كريس فون كرسنشتاين Kress von Kressenstein رئيس الأركان بالجيش العثمانى لقَلْعَة العَريش؛ ونجد كذلك مجموعة «G. Eric and Edith Matson Photograph Collection»، وهي محفوظة في مكتبة الكونجرس الأمريكية؛ وكذلك مجموعة جونتر هارتناجل «Gunter Hartnagel Collection».

الخرائط المساحية القديمة للقَلْعَة، أهمها خارطتان ترجعان إلى عام ١٨٨٦م من رسم محمد أفندي يسري، ومعنونتان بالعنوان «**رسم مسطح لقَلْعَة العَريش والمباني الكائنة فيها**». خَريطة العَريش «El Arish Map»، عليها توقيع «G. Kaim»، ومؤرخة في يوم ١٥ مايو ١٩٠٦م. كما تُوجد خَريطة ثانية من السَنة نفسها للعَرْيش عليها تاريخ عام ١٩٠٦م. أما خَريطة بندر العَرِيش فقد مُسحت في عام ١٩٦١م موقع عليها بقايا قَلْعَة العَرِيش.



قلعة العريش عام ١٩١٦م.



تيودور ويجاند



اللوحة الأصلية بالإطار وختم الملكية الفكرية المثقب للرسم النادر لسوق العَرِيش في عام ١٨٧٩م،
ويظهر بخلفية الصورة يسارًا القسم الشمالي الغربي من الواجهة الرئيسية لقَلْعَة العَرِيش ومئذنة مسجد يتقدمها.



اللوحة الأصلية بالإطار وختم الملكية الفكرية المثقب للرسم النادر لقَلْعَة العَرِيش في مارس عام ١٨٧٨م؛
حيث تظهر القَلْعَة من الناحية الجنوبية الغربية متضمنة السورين الغربي والجنوبي وأبراجهما ومئذنة المسجد.

مصير القلعة

بعد رجوع إبراهيم باشا من حملته على سوريا، ومصالحة مصْر للباب العالي بإسطنبول في سنة ١٢٥٦هـ/ ١٨٤٠-١٨٤١م، لم يعد من داعٍ لوضع حامية في مدينة العَريش فألغيت القَلْعَة، وصار يُرسل إليها نفر من البوليس يُقيمون مع المحافظ لحفظ النظام. ولكن كانت القَلْعَة كمبنى لا يزال في حالة جيدة، وكانت تتم فيها أعمال ترميم وتعمير كل مدة، واستخدمت القَلْعَة كمقر لكثير من المصالح الحكومية التابعة للدولة، فكان فيها مقر محافظة العَريش، ومقر إقامة المحافظ، ومقر الناظر، وكذلك القاضي والمحكمة ... إلخ.

ثم كانت النهاية الأبدية خلال الحرب العالمية الأولى؛ إذ تعرضت القَلْعَة بأسوارها وأبراجها للتدمير، فقد دمرها الإنجليز أثناء حملتهم على فلسطين، ففي سنة ١٣٣٣هـ/ ١٩١٤-١٩١٥م قامت السفن الحربية الإنجليزية المرابطة في البحر المتوسط مقابل القَلْعَة بقصفها بكثافة بالمدافع المحمولة على هذه السفن؛ نظرًا لاحتلال الأتراك لها أثناء زحفهم من فلسطين على سَيْنَاء.

بعد تدمير القَلْعَة أثناء الحرب العالمية الأولى تم بناء منشآت حكومية عليها، ومن حجارتها، كما تم في عام ١٩٤٠م بناء المستشفى الأميري في داخل نطاق أسوار وأبراج القَلْعَة، هذا بالإضافة إلى مستودعات مخزنية، وكراج تابعة لمديرية الصحة بالعَريش، ومحطة لرفع المياه على القسم الغربي منها.









قلعة العريش.. الحفائر الأثرية.



مراسم افتتاح متحف فؤاد الأول الزراعي

«١٦ يناير ١٩٣٨»

الغزال المصري.







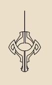
وصول الملك فاروق الأول إلى المتحف لبدء مراسم الافتتاح.







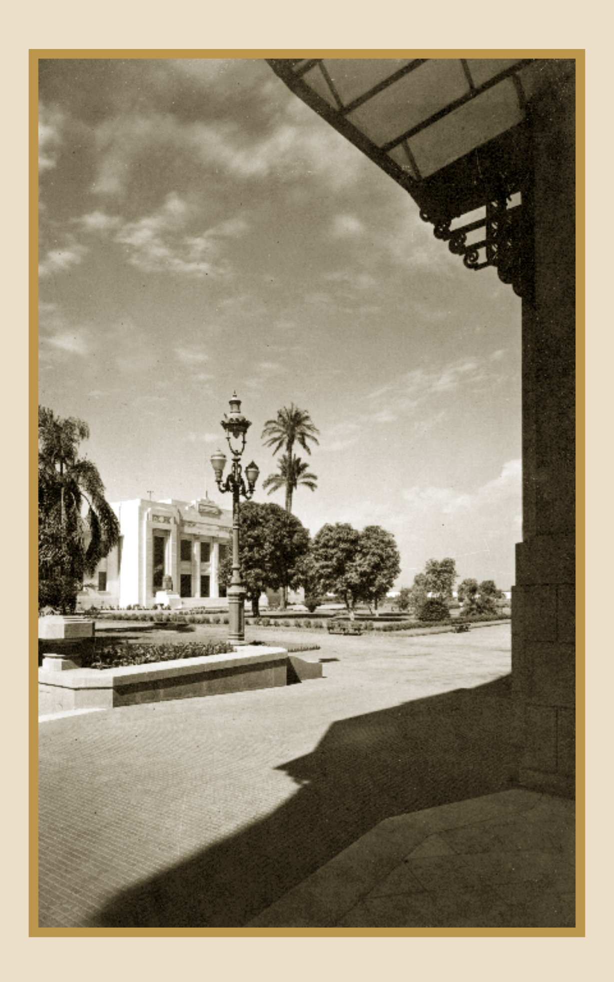




الملك فاروق داخل إحدى قاعات المتحف عقب افتتاحه.









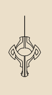
منظر عام لمتحف فؤاد الأول الزراعي.





حجرة الحمير والبغال.









أرنب بلدي وحمام بوز أجنبي- من معروضات المتحف.

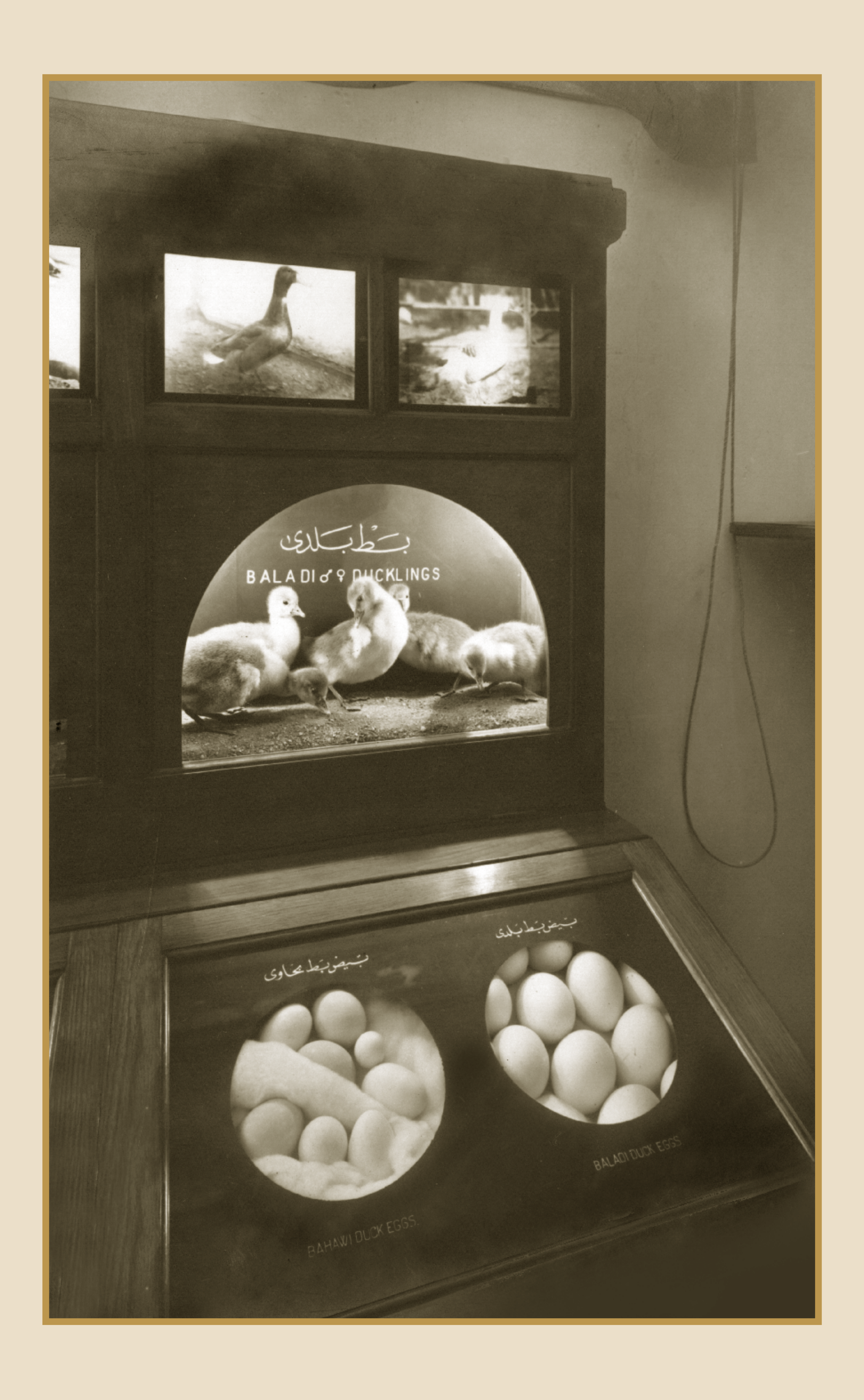








حجرة البط و الطيور والدواجن.


بط بلدى
BALADI ♂♀ DUCKLINGS
بيض بط بحاوى
بيض بط بلدى
BAHAWI DUCK EGGS
BALADI DUCK EGGS

تذكارات

الآثار المادية وتشكيل الهوية القومية في مصر

الأستاذ الدكتور فكري حسن

ترجمة: خلود سعيد

Memorabilia: Archaeological Materiality and National Identity in Egypt

أ.د. فكري حسن

أستاذ كرسي بيتري للآثار بجامعة يونيفرستي كوليدج، لندن، ومدير برنامج التراث الحضاري بالجامعة الفرنسية بمصر.

الفصل الحادي عشر من كتاب *Archaeology under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*

صادر عن روتلدج، ١٩٩٨

مقدمة

يُعَدُّ تنامي الميول التعصبية العنيفة ذات الصفة القومية لدى فصائل سياسية ومذاهب دينية، وما يُطلق عليهم مجموعات عرقية، من المخاطر الكبرى التي تواجه الإنسانية اليوم. وبالرغم من التباين السياسي بين الحس القومي الذي أشعل الحروب في أوروبا وحركات التعصب القومية الحالية، فإنهما يرتبطان بمفاهيم الهوية الجمعية. ويبدو أن صعود القومية على النمط الغربي في الماضي في سياق الإمبريالية والاستعمار والتصنيع الحديث قد أدى إلى موجات من التأثير وصلت إلى جميع أنحاء العالم، وترتد الآن لتُقوِّض نظام القوميات الحديثة، وتُحدِث ردود فعل لا يمكن أن يُسبَر غورها (باجدين ١٩٩٥).

ومن المفارقات أن الدول المستعمَرة تشبثت بفكرة القومية الحديثة كسلاح لمقاومة الاستعمار الأوروبي الذي أفرز هذه الفكرة. أدى انحسار الإمبريالية السافرة وتراجع القومية في مواجهة الشركات متعددة الجنسيات والاقتصاد العالمي إلى ظهور حركات انفصالية على أسس عرقية أو مذهبية أو إقليمية تحت عباءة «القومية» بصورة تهدد الاستقرار السياسي لكثير من الدول وقدرتها على البقاء والصمود (براكاش ١٩٩٥). أرى أنه ربما لا مناص من الحاجة إلى الدول، على الأقل ككيانات إدارية في عالم التعاملات الاقتصادية العالمية. وفي نفس الوقت، يمكن أن يؤدي الاحتفاء الساذج بالتعددية أو التعصب القومي (الشوفيني) الأعمى إلى نتائج سلبية.

تُركِّز هذه الأطروحة على دور الآثار المادية في تشكيل الهوية الجمعية والقومية. ولقد أسهم استخدام الآثار اليونانية والرومانية، على سبيل المثال، في تشكيل القوميات الغربية كما يتضح من عمارة المتحف البريطاني والمباني الحكومية في واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية. والآن تُكوِّن الدول القوية (بشكلٍ كبير الغربية) اتحادات اقتصادية احتكارية من شأنها أن تُشكِّل مشهدًا سياسيًّا جديدًا – خارج نطاق المفهوم القومي الإقليمي– لنخبة أو نخب قومية حاكمة مُوحَّدَة في مواجهة تكتلات ضعيفة غير مُنظَّمة من دول فقيرة تعاني من نزاعات عرقية ودينية وصعوبات اقتصادية داخلية و/ أو بعضها مع بعض. ولذلك، فمن الضروري إعادة النظر في مفهومنا للقومية التي تشكلت في إطار ظروف سياسية واقتصادية في زمنٍ ولى.

يقع على علماء الآثار من ثم عبء مراجعة دور علم الآثار في تعزيز التصورات القومية المثالية. ومن المُشجِّع أن بعضهم قد بدأ مؤخرًا الانخراط في مثل هذه الأمور الهامة والعاجلة، كما يُدَلِّلُ كوهل وفوسيت (١٩٩٥)، ودياز–أندرو وشامبيون (١٩٩٦)، وأتكينسون وبانكس وأوسليفان (١٩٩٦). وفي عرض هاميلاكيس لهذه الإصدارات (١٩٩٦، ص ٩٧٧) يتوصل إلى أن «القومية» تُعرِّف الهوية في سياق اجتماع سياسي محدد؛ وهو ما أوافق عليه.

ومن هذا المنظور، أُقدِّم في هذا العمل إطارًا للبحث عن أيديولوجية قومية لمصر الحديثة وتداعياتها على الإحساس بالهوية «المصرية»، من منطلق استخدام الآثار المادية للماضي ودور الرموز والصور القديمة في السرديات القومية كمكوِّن هامٍّ لعملية تشكيل الهوية، بالاتساق مع هاميلاكيس (المرجع السابق ص ٩٧٦، وهاميلاكيس ويالوري ١٩٩٦).

أتكئ في معالجتي للموضوع على دور الآثار المادية للماضي كأيقونات للذاكرة المجتمعية؛ حيث تُستخدم بعض الآثار المختارة كرموز وعلامات مُبجلة لتسهم في تشكيل ذاكرة وهوية جمعية؛ من خلال الحديث والكتابة ونظم الشعر عنها، والتعريف بها في الصحف والكتب المدرسية ووسائل الإعلام وعرضها في المتاحف والمعارض واستلهامها في القصص والمسرحيات والأعمال الفنية والأفلام.

كان صعود وتشكيل القومية الغربية مرتبطًا بظهور تذكارات «القومية» (فينترس وويخام ١٩٨٨م ص ١٢٧–٣٧). وتم ذلك من خلال الشرائح العليا من الطبقة المتوسطة وأهل الفكر؛ من خلال الخطب والكتابات البلاغية في الصحف والكتب والبيانات الموجهة إلى بقية طبقات المجتمع أو إلى من يوصفون بالأعداء أو الخصوم في الخارج أو الداخل. وبذلك أصبحت بعض الأحداث أو الأشخاص أو الفترات التاريخية دون غيرها موضوعًا للذاكرة المجتمعية والاسترجاع والاستدعاء. وتتضمن الأمثلة المُشار إليها عند فينترس وويخام (المرجع السابق ص ١٢٧) هوس الإنجليز بفكرة الدولة الأمة والثورة الصناعية، والإيطاليين بدولة المدينة وعصر النهضة وتوحيد إيطاليا، والولايات المتحدة بالجبهة الاستيطانية على حساب السكان الأصليين في فترة سابقة. ويُعَدُّ استدعاء الماضي خطابًا سياسيًّا شائعًا. فعلى سبيل المثال دشَّن الرئيس الفرنسي الأسبق فرنسوا ميتران، في قَسَمه الرئاسي عام ١٩٨١، مقبرة العظماء (البانثيون) ووضع أكاليلَ الزهور على قبر جان مولان؛ أحد رموز المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية، وآخرين (نفسه ص ١٣٧).

وطبقًا لفينترس وويخام (نفسه ص ١٢٨) «تعتمد معظم الخطابات البلاغية السياسية على الماضي كأداة لدعم مشروعية الحاضر». ربما نجد هذه العبارة تعميمية، ولكن سميث (١٩٨٦) يدعمها في معالجته المكثفة في كتاب **الأصول العرقية للأمم** *The Ethnic Origins of Nations*؛ حيث يرى أن الماضي يُستخدَم لتبرير الحاضر، وذلك بفضل هالة القداسة والمكانة العليا التي يكتسبها الماضي من خلال عملية نفسية عميقة، خاصةً – كما يلاحظ سميث – أثناء أوقات التغيير السريع أو القطيعة أو الالتقاء؛ مثل صعود القومية أو تأسيس نظم سياسية جديدة؛ حيث يكتسب الماضي أهمية خاصة. وربما يفسر هذا اهتمام واعتماد جماعات عرقية ودينية وسياسية على الماضي كوسيلة لتوطيد شرعيتهم في سعيهم إلى السلطة. ويفسر ذلك أيضًا

جنوح بعض الدول كالسعودية إلى إزالة الآثار المادية للصحابة، وتدمير طالبان لتمثال بوذا، وهدم جماعة هندوسية متطرفة لمسجد بابري في الهند، وما تقوم به داعش حاليًّا في العراق وسوريا، وما قام به السلفيون في مصر من هدم أضرحة الأولياء ورفض الموالد.

ومن منطلق ما أعيه من دور ما يسمى الفكر ما بعد الحداثي في تشتيت القوى المجتمعية وتفتيتها وعدم ممانعتها لأي أفكار ومعتقدات وممارسات، أتخوّف من انتشار بيئة فكرية تسهم في نشر ممارسات تُهدِّد استقرار المجتمعات، وتنشر العنف وتُروِّع الآمنين وتقضي على فرص التنمية الاقتصادية، وتقف ضد التعاون والشراكة لتحقيق أهداف إنسانية تعتمد على الخبرة المشتركة للبشر لما هو مفيد وصالح للبقاء والازدهار (انظر على سبيل المثال يانج ١٩٩٠ ص ١٢١-٣٢). وأرى أنه من الخطأ التوقف عن البحث عن القواسم الثقافية الإنسانية المشتركة بحجة أنها تتم من خلال إطار فكري يسعى لتمجيد هيمنة الغرب. لقد وفَّر عصر التنوير الأساس لثورة فكرية وأخلاقية عالمية تحتفي بأخوة المجتمعات الإنسانية. وعزز ذلك دراسة المجتمعات البشرية في إطار علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) بدون الحط من أيٍّ منها والحكم على الآخرين بمعايير المرء الشخصية. ولكن لا تعني هذه «النسبية الثقافية» رفض القواسم الثقافية والأخلاقية والتراث الحيوي (البيولوجي) والثقافي الإنساني المشترك (انظر هيل ١٩٩٢ لمناقشة حول النسبية الأخلاقية)، أو أن هناك مجتمعات تقوم بممارسات ينبغي التصدي لها؛ لما تمثله من تهديد للإنسانية وكرامة الإنسان وحقه في حياة آمنة وسعيه لتحقيق آماله وأمانيه مادام لا يضر بنفس الحقوق للآخرين.

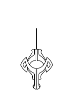
ويمكن مقارنة الادعاءات التي تُستخدَم لتأييد قضايا سياسية أو دينية محددة في إطار المعرفة العلمية الأكاديمية التي لا تقتصر على جماعات مذهبية أو عرقية أو سياسية بعينها. وبالرغم من أن الأسس النظرية والمنهجية للعلم لا تتعرض للمسائل الأخلاقية، بل ربما تُستخدَم لأغراض إجرامية وشريرة، فإن المعرفة العلمية (العلم بمعناه الواسع) – كطريقة تفكير ترفض من حيث المبدأ العقائدية الجزمية الجامدة وتتبنى التفكير النقدي– تتجنب الأحكام مسبقة، وتسعى في المقابل إلى تغليب التفكير النقدي من جموع العلماء، وتُعرِّض مشاهدات واستنتاجات الأفراد إلى الاختبار والفحص وإمعان النظر من أقرانهم– بغض النظر عن معتقداتهم الدينية أو السياسية أو أصولهم أو ثرواتهم أو مكانتهم الاجتماعية أو جنسيتهم أو النوع الاجتماعي–، وتُوفِّر ضمانًا ضد الأنظمة الفاشية والتعصب الديني والاستبداد الفكري والعدمية الذاتية. لقد انجذبتُ لعلم الآثار لاعتقادي بأن اختبار وفحص ماضينا القديم يمكن أن يسهم في تفهم مأزقنا الإنساني المعاصر، ولذلك أُرحِّب وأُبشِّر بعلم آثار لخدمة المستقبل، وأتمنى أن تخدم هذه التأملات القادمة – المبنية على خبرتي الشخصية ومعرفتي بتاريخ مصر من الداخل– كتذكرة بأن علم الآثار يُمثِّل قوة رئيسية لا يستهان بها في الشئون العالمية الحالية، وأنه ربما علينا كعلماء آثار أن نضع في اعتبارنا الدلالات المؤثِّرة لممارستنا ودورنا في تشكيل عالم جديد سيغير مسار الحضارة الإنسانية جذريًّا. وكما يُؤكِّد أوكو (١٩٩٠ص XX) في تقديمه لكتاب **سياسات الماضي** *The Politics of the Past* (جاثيركول ولووينثال ١٩٩٠): «المشكلة التي تواجه علم الآثار اليوم هي في الحقيقة مشكلة أخلاقية حادة؛ فاستجلاب الماضي وتقديمه وعرضه في الحياة اليومية، وليس فقط في المتاحف والمواقع الأثرية، ذو دور جوهري في تشكيل مستقبلنا».

ومن ثم يلعب عرض وتقديم وتفسير وتأويل الآثار دورًا رئيسيًّا كمصدر للهوية ونظرتنا لأنفسنا والآخرين والطبيعة والحياة. وفي خضم التحولات التي تمر بها البشرية حاليًّا نحو الارتباط بالآخرين بغض النظر عن الروابط والخلفيات متجاوزة الثقافة والدول التي تعترف بالتعدد الثقافي (قارن مع المرجع السابق ص XVIII)، أقترح، بناءً على ذلك، أن نعدَّ آثار وبقايا الماضي موضوعات لاستدعاء الذكريات والتأمل في دلالتها المجتمعية والسياسية والأخلاقية لتكون بمثابة لَبنات على طريق بناء مستقبل أفضل، في سياق التجارب الإنسانية عبر العصور وما تدل عليه من أسس لحياة كريمة.

ممر الذكريات

قبل الانفجار السكاني للقاهرة في العقود الماضية، والتي شهدت ظهور أحياء سكنية جديدة وعشوائيات، عاش معظم سكان القاهرة في محيط تاريخي من ماضيها الإسلامي يميزه مساجد وحانات ووكالات وأسواق وقصور ومقابر تتشبث بالبقاء. تضم هذه الأحياء قلب القاهرة العثمانية والمملوكية والفاطمية الذي احتفى به نجيب محفوظ في **الثلاثية؛ بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية**. وتُعَدُّ هذه المناطق القديمة التي تضم مسجد الحسين والجامع الأزهر وخان الخليلي بحاراته التي ترجع للعصر المملوكي كعبةَ المصريين؛ وقلب القاهرة الحي المحبب إلى قلوبهم؛ حيث يحتشدون فيه أثناء مولد سيدنا الحسين. وهو أيضًا مكان للاحتفالات طوال شهر رمضان المبارك؛ يستنشق الناس فيه تراث مصر الإسلامي بجوار الأزهر أقدم جامعة في التاريخ؛ حيث يعود إنشاؤه إلى عام ٩٧٢م، وتحيطه المكتبات التي تستدعي العصور الوسطى بكتبها الإسلامية الصفراء الرخيصة أو ذات الطبعات المجلدة المذهبة. تمتزج هذه الأجواء الدينية بروائح البخور والتوابل والعطور الشرقية والكباب المشوي، وهمهمة الجموع والباعة الجائلين والأطفال، وضوضاء المذياع، مع العروض الصوفية الشعبية التي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من التراث الشعبي الفلكلوري وممارساته. وللقارئ أن يرجع إلى الأعمال الروائية لجمال الغيطاني، الذي يتفرد فيها باستعادة ذكريات نشأته وولعه بالعبق التاريخي لهذه الأمكنة.



في طي النسيان

لا يجتمع المثقفون في أمكنة تستدعي الآثار الفرعونية مثلما يحدث في حي الحسين؛ ربما لأن القاهرة والعواصم الإسلامية السابقة ليست قريبة منها. ولكن يبدو من التنقيب الأثري أن الاحتفالات والمهرجانات كانت أمورًا اعتيادية أمام أبي الهول في العصر اليوناني؛ أما اليوم فلا يوجد اهتمام كاف للاحتفاء بالماضي الفرعوني الذي لم يعدْ أحد موضوعاتِ الإلهام الفكري الأساسية. حتى نجيب محفوظ الذي بدأ مسيرته بترجمة تاريخ موجز لمصر القديمة وكتابة عدة روايات مستلهمة من ماضي مصر الفرعوني، انتقل سريعًا ليموضع رواياته في حي الحسين. وبعد بناء السد العالي وتوقف موسم الفيضان، اندثر عيد وفاء النيل؛ المناسبة التي ترجع إلى العادات الفرعونية، وتلاشى من بؤرة اهتمام الاحتفالات الشعبية العامة. ومن الجدير بالملاحظة أيضًا أنه من النادر زيارة الأهرامات بعيدًا عن رحلات المدارس أو الأحبة راغبي الهرب من زحام المدينة، ومن النادر أيضًا زيارة المتحف المصري. وعمومًا تعد المدرسة – وليس المنزل– هي الموكلة بنشر بعض المعارف عن مصر الفرعونية، على عكس التراث الإسلامي الذي يعد جزءًا لا يتجزأ من التربية المنزلية والممارسات اليومية والمشاهد العمرانية.

صحوة الذاكرة

تعلقت أعين بريطانيا بمصر بعد المواجهة الحاسمة بأبي قير؛ تلك المعركة البحرية التي وضعت حدًّا لحملة نابليون على مصر (١٨٠١). وبعدها ناورت بريطانيا ليتم لها احتلال مصر في ١٨٨٢، وكان من أهدافها من ناحية إعاقة توسع فرنسا التجاري في الشرق الأوسط، ومن ناحية أخرى تأمين الطريق إلى الهند (انظر مارسوت ١٩٨٥ التاريخ الموجز لمصر الحديثة). وأعقب هذا الاحتلال حركة قومية لطرد المحتل ونيل الاستقلال. كان من أوائل القوميين مصطفى كامل (١٨٧٤– ١٩٠٨)؛ المحامي الشاب الذي أسَّس الحزب الوطني عام ١٩٠٧. وكان نداؤه للاستقلال حماسيًّا وعاطفيًّا، وربما كان أهم من روجوا لفكرة الوطن والوطنية. أيقظ مصطفى كامل الحس الوطني المصري المتجذر في التاريخ الفرعوني؛ حيث أعلن في خطاب عاطفي عام ١٩٠٧ قبل وفاته بعام وعمره لم يتعد ٣٤ عامًا: «إننا لا نعمل لأنفسنا بل نعمل لوطننا، وهو باقٍ ونحن زائلون. ما قيمة السنين والأيام في حياة مصر؛ وهي التيٍ شهدت مولد الأم كلها وابتكرت المدنية والحضارة للنوع الإنساني؟» (توفيق ١٩٨١).

ومن التذكارات الهامة في ميادين القاهرة ينتصب تمثال مصطفى كامل في وسطها. يعد هذا التمثال أول تمثال لزعيم وطني، ومن الناحية الرمزية هو أول تمثال يستلهم التراث الفرعوني؛ إذ تستند اليد اليسرى لمصطفى كامل إلى تمثال لأبي الهول وتستدعي القاعدة شكل المسلة الفرعونية. وبالإضافة إلى ذلك تتميز القاعدة بتمثال لامرأة مصرية، ترمز لمصر، تنصت لنداء مصطفى كامل المدوي داعيًا إلى الاستقلال.



تمثال مصطفى كامل بوسط البلد، القاهرة، من أعمال النحات الفرنسي ليوبولد سافين ١٩٠٨–١٩١٠.

وتحتفظ القاهرة أيضًا بذكرى المناضل محمد فريد (١٨٦٨- ١٩١٩) رفيق مصطفى كامل في الدعوة إلى الاستقلال، والذي حمل الدعوة من بعده؛ إذ ينتصب تمثاله في عابدين في نهاية الشارع الذي يحمل اسمه، والذي يؤدي في نهايته إلى ميدان مصطفى كامل.

لم تنتهِ الحركة الوطنية بوفاة محمد فريد، وتزعَّم الدعوة للاستقلالَ من بعده سعد زغلول (١٨٥٨-١٩٢٧) الذي أسهم في تشكيل الوفد المصري في ١٩١٨ بعد نهاية الحرب العالمية الأولى للمطالبة بالاستقلال. وقرر الوفد برئاسة سعد زغلول السفر إلى إنجلترا لعرض مطالبهم المشروعة. رُفض السفر، وفي ١٩ مارس ١٩١٩، ألقيَ القبض على سعد زغلول ومعه ثلاثة من أعضاء الوفد. وجرَّاء ذلك انتفضت مصر بأكملها واندلعت المظاهرات والإضرابات في كلٍ مكان. وقاد طلاب الجامعة والمدارس المظاهرات، فأصبح نمطًا منذ حينها، وكانوا أول من بذلوا دماءهم من أجل الاستقلال؛ إذ قوبلت الثورة بعنفٍ شديدٍ، وتصدت القوات البريطانية للمتظاهرين بإطلاق الرصاص.

كانت ثورة ١٩١٩ حدثًا فارقًا في تاريخ مصر، اجتمع فيها الهلال والصليب، وشاركت فيها النساء وجميع طوائف المجتمع من طلبة وموظفين ومحامين ورهبان وشيوخ وعمال وتجار وفلاحين وأصحاب الحرف. اندلعت تلك الروح الوطنية عندما لاحق جنود إنجليز متظاهرين داخل الجامع الأزهر يوم ١١ ديسمبر ١٩١٩م، في انتهاكٍ صارخٍ أعاد إلى الذهن تدنيس الفرسان الفرنسيين للأزهر عام ١٧٩٨.

وظهر في ١٩١٩ أيضًا المناداة بشعارات «مصر الخالدة» و«مصر الفتاة» و«مصر الفرعونية». ولاحظ محمد المويلحي في **حديث عيسى بن هشام** أن الروح المصرية كانت الدافع وراء ثورة ١٩١٩:

تلك الروح السحرية التي شيدت الأهرام وحدها، ووحدها تفهمها. تغنت الجموع أثناء الثورة بأمجاد بناة الأهرام وفخروا بانتمائهم لهم. غالبًا ما كان المرء يسمع «أولاد الفراعنة» و«أجدادنا بنوا الأهرام» و«مصر أم الأهرام» ...إلخ، خطب سعد زغلول في الجموع: «أنتم ورثة أقدم حضارة، وبكم يكتمل الرابط بين الماضي والحاضر. أذكِّر المصريين باستقلال مصر في عهد الفراعنة، بمصر العظيمة؛ لأن الاستقلال يجمعنا بهم. هذه الذكريات النبيلة هي ما يلهمنا ويبث فينا روح الصمود والنضال».

استشهد كبار الشعراء من أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وسامي البارودي بالأهرامات في منظومات شعر وطني يثير الهمم ويقارن بين ماضي مصر المجيد كدولة مستقلة قوية وحاضرها المستضعف تحت الاحتلال، وأهابوا بالمصريين لاسترجاع عظمة مصر القديمة ومجدها التليد. واستدعت المسرحيات التاريخية لأمير الشعراء أحمد شوقي التراث الفرعوني، كما في كليوباترا التي أخذت مكانة عظيمة كمسرحية مدرسية.

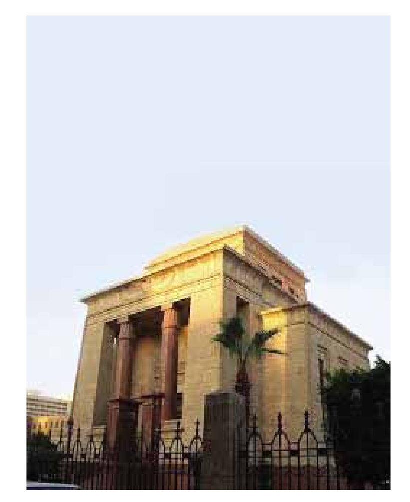
وترجم نجيب محفوظ (١٩١١- ٢٠٠٦)كتاب جيمس بيكي **مصر القديمة** عام ١٩٣٢، وكتب ثلاث روايات عن مصر الفرعونية، هي: **عبث الأقدار ١٩٣٩، ورادوبيس ١٩٤٣، وكفاح طيبة ١٩٤٤**. وأصدر توفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧)؛ الذي تلقى تعليمه في فرنسا، رواية **عودة الروح** عن الصحوة المصرية، التي بدأها في فرنسا عام ١٩٢٧ (ربما يجدر الذكر بأنها صدرت أولاً بالفرنسية)، ونشرت في مصر في ١٩٣٣. وليس من قبيل الصدفة تأثر جمال عبد الناصر بهذه الرواية، وهو الضابط الشاب الذي سيقود لاحقًا ثورة ١٩٥٢، التي أنهت حكم أسرة محمد علي التي شهدت احتلال مصر.

في **عودة الروح** يشرح عالم مصريات فرنسي لمهندس ري إنجليزي جذور ثورة ١٩١٩:

نعم، إن هذا الشعب الذي تحسبه جاهلاً ليعلم أشياء كثيرة، لكنه يعلمها بقلبه لا بعقله! إن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم! والقوة في نفسه ولا يعلم! هذا شعب قديم. جئ بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري! نعم، هو يجهل ذلك، ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته. هذا ما يفسر لنا – نحن الأوروبيين– تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت، وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين! ... قوة مصر في القلب الذي لا قاع له.

لم تلهم هذه الروح الإحيائية الشعراء والروائيين وكتَّاب المسرحيات فقط، ولكن أيضًا الفنانين التشكيليين والنحاتين. ويعدُّ تمثال «نهضة مصر» لمحمود مختار الذي رُفع عنه الستار في مصر عام ١٩٢٨ بعد عرض نموذجه لأول مرة في باريس عام ١٩٢٠ أبرز التراث الفني لهذه الفترة. قدَّم مختار أول تمثال قومي مستمد من مبادئ الفن المصري القديم (أبو غازي ١٩٩٤)؛ حيث يستلهم التمثال الفلاحة المصرية كرمز لمصر، تستشرف المستقبل وتستند بيدها اليمنى إلى تمثال لأبي الهول ناهضًا على ساقيه الأماميتين. نُقل التمثال من مكانه أمام محطة السكة الحديد عام ١٩٥٥ إلى الجيزة، ليتصدر مشهد جامعة القاهرة.

استلهم مختار أيضًا الأسلوب الفرعوني في تمثال للزعيم سعد زغلول، ينتصب شامخًا في مواجهة الأوبرا، ويراه القادم من كوبري قصر النيل. وأتذكر شخصيًّا بوضوح تمثالاً آخر لسعد زغلول في محطة الرمل بالإسكندرية. في طفولتي حين كنت أذهب إلى شواطئ المدينة المتوسطية ذات السمات اليونانية والإيطالية، كنت أحب تسلق قاعدة التمثال والجلوس في حجر مصر الفتاة المتجسدة في هيئة امرأة فرعونية جالسة. أتم مختار التمثالين بين ١٩٣٠ و١٩٣٣. وبالقرب من المنزل الذي عاش فيه سعد زغلول في المنيرة، يشاهد المارة ضريحه الذي صُمِّم على الطراز الفرعوني كذلك.



ضريح سعد زغلول، القاهرة.



قاعدة تمثال سعد زغلول، محطة الرمل، الإسكندرية.





تمثال نهضة مصر، للمثَّال محمود مختار.

إنكار الذاكرة: تشكيل هوية سياسية

قاد جمال عبد الناصر (١٩١٨- ١٩٧٠) الضباط الأحرار لإجبار الملك فاروق على التنحي عام ١٩٥٢، وخلال عامين نجح في إنهاء الاحتلال البريطاني ورحل جنود الاحتلال إلى بلادهم. كان القضاء على الاستعمار أول أهداف الثورة، التي ضمت أيضًا القضاء على الإقطاع وإقامة إصلاح زراعي وتحديد الملكية، وإنهاء سيطرة رأس المال على الحكم، وتحقيق العدالة الاجتماعية، وبناء جيش قوي، وإقامة حياة ديمقراطية كهدف سادس (من الخطبة الأولى لجمال عبد الناصر في مؤتمرات التعاون ١٩٥٦). أدت الثورة إلى طفرة في إتاحة التعليم المجاني للجميع، وفي مجال التصنيع والمشروعات الكهربائية أيضًا؛ حيث تم بناء السد العالي في ١٩٦٨ وافتُتح عام ١٩٧١. تغير المجتمع المصري بذلك بصورة غير مسبوقة في خلال أقل من عقدين من الزمن، على الرغم من مناوأة بريطانيا بالتحالف مع فرنسا ثم الولايات المتحدة الأمريكية لحساب مصالحها في المنطقة، وتخوفًا من المد الثوري في العالم العربي الذي فجرته الثورة المصرية في يوليو ١٩٥٢. ومن ناحية أخرى، لم يكن عبد الناصر مطمئنًّا للأحزاب السياسية بسبب تسلط رجال الأعمال والإقطاعيين عليها؛ حيث وصفهم بـ «الأقلية التي كانت تأخذ المكاسب والثمرات». حلَّ الأحزاب السياسية؛ لأنها «تعاونت مع الاستعمار، وكانت تمثل الرجعية والانتهازية» (المصدر السابق؛ «ثورتنا الاجتماعية للرئيس جمال عبد الناصر»، ص ٤٧).

لم تتحقق الديمقراطية المنشودة بعد الثورة على الرغم من تأسيس الاتحاد القومي وغيره من المنظمات السياسية؛ بل وضعت مصر على أول الطريق لنظام سلطوي عسكري كان له أهداف إصلاحية اقتصادية ومجتمعية، ولكنه لم يتمكن من العبور إلى نظام ديمقراطي يُمثِّل الشعب؛ ليس بسبب التخوف من القوى الرجعية والانتهازية فحسب، ولكن أيضًا لأسباب متجذرة في المجتمع؛ مثل الأمية والفساد وغياب الثقافة السياسية، والفقر، بالإضافة إلى الظروف التاريخية التي كانت تمر بها مصر والضغط عليها من الغرب واستنزافها. وكانت إحدى محاولات عبد الناصر لمقاومة الاستعمار الجديد والهيمنة العسكرية والاقتصادية الغربية إحياء حلم وحدة عربية ككتلة للتغلب على سياسة «فرِّق تسد» الاستعمارية (مانسفيلد ١٩٦٩). وبهذا ارتفعت شعارات القومية العربية، وأصبحت مصر «قلب العروبة النابض»؛ وكانت اللغة والدين والثقافة المشتركة عوامل مؤسِّسة في ترسيخ روابط مصر مع العالم العربي.

أدى إعلاء شأن القومية العربية إلى التحفظ على تراث مصر الفرعوني وتمجيد تاريخها الإسلامي. وفي حماس اللحظة، أُعلنت الوحدة بين سوريا ومصر في ١٩٥٨؛ وأصبحت مصر الإقليم الجنوبي من الجمهورية العربية المتحدة (١٩٥٨- ١٩٦١)، وبذلك حُرمت مصر من اسمها التاريخي. وفي ١٩٦١ انفصمت عرى الاتحاد لتصبح مصر «جمهورية مصر العربية»، ولينص دستورها في ١٩٧١ على أنها «جزء من الأمة العربية يعمل على تحقيق وحدتها الشاملة» (الباب الأول).

وفي إطار حشد الجهود وراء أهداف الثورة، وصم عبد الناصر مصر ما قبل ثورة ١٩٥٢ بالعهد البائد؛ عصر الفساد الأسود. وبعد منع الأحزاب السياسية لتوحيد البلاد وراء نظامه الثوري، قُطعت جميع الأوصال مع قادة مصر الحديثة الوطنيين الذين ارتبطت أسماؤهم بالأحزاب. أُغفلت ذكرى سعد زغلول ومصطفى كامل، واستبدل بالخطاب السياسي المرتكز على مصر الفرعونية خطاب يضع مصر في إطار القومية العربية. وفي خطبه الثلاث لمؤتمر التعاون لم يذكر عبد الناصر أحمد عرابي إلا مرة واحدة (المرجع السابق، ص ٦٦)، وعندما تحدث عن ثورة ١٩١٩ قال إن الأحزاب تحركت لمقاومة الثورة «لكي تعود ثانية لتحكم، وتعود ثانية وتستغل، كما استخدم الشعب في سنة ١٩١٩ ليثور ويتعرض للموت، ثم يسلم القيادة» (نفسه، ص ١٨).

بدأ عبد الناصر في تصفية الإخوان المسلمين؛ «الحزب» الديني الذي كان يحظى بدعم الفلاحين والعمال المدينين الفقراء (معظمهم مهاجر من الريف) في محاولته لقطع أي محاولة للمعارضة. وكان الإخوان يشكِّلون بالفعل خطرًا حقيقيًّا لاعتمادهم على التدين الفطري للفلاحين (أصحاب المعرفة البسيطة بالتعاليم الإسلامية) والخلايا التنظيمية السرية تحت الأرض وجناحهم من المليشيات المسلحة. ولكن ثبت أن مواجهة عبد الناصر لهم كانت كارثية لمصر على المدى الطويل. تعرَّض الإخوان للسجن والتعذيب والملاحقة، وحوكم قادتهم في محاكمات عسكرية «ثورية» وأُعدم العديد منهم. وأصبح أحدهم؛ سيد قطب (١٩٠٦- ١٩٦٦)، بعد إعدامه شهيدًا في نظرهم. عارض قطب «القومية العربية» ونادى بـ «الإسلاموية» واتحاد للدول الإسلامية متحديًا عبد الناصر، ومتأثرًا بكتابات المفكر الإسلامي الباكستاني أبي الأعلى المودودي (١٩٠٣- ١٩٧٩)؛ الذي كان يسعى إلى ائتلاف باكستان مع العالم الإسلامي في نضالها لتأسيس هوية مقاومة للهند التي كانت يومًا ما جزءًا منها.

انجرف الكثير من المصريين بخطاب العروبة. بالنسبة لأجيال المصريين المولودين بعد ثورة ١٩٥٢، في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، اقتُلعت مصر الفرعونية من تراث مصر. ولكن الانتماء العروبي لم يخترق «الروح» المصرية كليًّا قط، وبقي على المستوى الرسمي فقط لعدة أسباب، هي: (١) أنه نادرًا ما وثق المصريون بحكومتهم؛ (٢) كانت شعبية عبد الناصر جارفة كبطل معاد للاستعمار والفساد لا رئيس دولة أو لمناداته بالقومية العربية فقط؛ (٣) أدت سياساته القمعية إلى الشعور

بالخوف وفقدان الثقة؛ (٤) لم تستسغ الأجيال الكبرى (من هم في الأربعينيات حتى الستينيات، الذين كانوا في طفولتهم أو شبابهم في وقت ثورة ١٩١٩) إنكار عبد الناصر لتاريخ مصر الوطني قبل ١٩٥٢؛ (٥) كان الاستخدام الشائع عند المصريين للفظ «عرب» يشير إلى البدو الرُحل أو سكان شبه الجزيرة العربية، وكانوا دائمًا فخورين بمصريتهم وقوميتهم خاصةً بعد ثورة ١٩١٩؛ (٦) لم تتحقق الوحدة العربية قط؛ بسبب التنافس والخصومة والعداوة والنزاع بين الزعماء «العرب» الذين استمروا في تشييد حواجز من العنف اللفظي على موجات الإذاعة؛ كما تورطت مصر في عهد عبد الناصر في حرب باليمن في مواجهة السعودية والأردن عام ١٩٦٢.

مصر في عهد السادات: البحث عن الهوية

بعد نكسة ١٩٦٧ لم تصمد آمال الناصريين وشعارات القومية العربية، وأدرك أنور السادات (١٩١٨– ١٩٨١) الذي خلف جمال عبد الناصر في ١٩٧٠، أن الولايات المتحدة لن تسمح أبدًا بهزيمة إسرائيل، وآثر السلام بعد نصرٍ محدود في حرب ١٩٧٣ (انظر واتربري ١٩٨٣). وفي مبادرة عربية، تصالح السادات مع السعودية التي استعداها عبد الناصر، وبذلك حصل على مقاطعة عربية لتصدير البترول؛ مما أثر بالسلب في الغرب وبالإيجاب في السعودية. وفي هذه الأثناء بدأت السعودية في دعم الحركات الإسلامية خارجها لتعزز نظامها السياسي كعائلة حاكمة وتحميه من المد الثوري القومي ونظم الحكم العلمانية الحديثة. ومولت جماعات دينية في مصر؛ مما أدى إلى تقوية شوكة الإخوان المسلمين الذين عمل أغلبهم في السعودية وضخوا تمويلاً إلى أتباعهم داخل مصر. وأسهم السادات في استعادة نشاط الإخوان المسلمين في مصر؛ حيث ظن أنه يمكن أن يستغلهم ضد ما اعتبرهم خصومه من الناصريين والاشتراكيين. وجد الإخوان في ذلك فرصة ذهبية لوصم كلٍّ من ليس على شاكلتهم بالشيوعية (التي يرفضها عامة المصريين على أنها تنطوي على الإلحاد) والإلحاد والعلمانية التي أصبحت في أدبياتهم مرادفة للإلحاد أيضًا.

ومن ناحية أخرى، أيقظ السادات حسًّا بالهوية «المصرية» التي بلغت أوجها من ١٩١٩ إلى ١٩٥٢. وفي ١٩٧١ استعادت مصر رسميًّا اسمها مقترنًا بصفة عربية ليصبح «جمهورية مصر العربية» (ج. م. ع.) بعد أن حُرمت منه في السنوات السابقة؛ إذ لم تتخلَّ الدولة عن اسم «الجمهورية العربية المتحدة» بعد الانفصال في ١٩٦١ ولمدة عشر سنوات، ليستعيد السادات اسم مصر بعد عامٍ من وفاة جمال عبد الناصر. لكن هذا التحول كان مربكًا لجيل الثورة الذي شب على القومية العربية، وكانوا في العشرينيات من عمرهم عندما تولى السادات الحكم.

وفي تطورٍ غير متوقع، قام السادات بزيارة القدس، ووقَّع معاهدة سلامٍ مع إسرائيل بعد ١٦ شهرًا في ١٩٧٩ في كامب ديفيد بالولايات المتحدة بعد أن خاض ضدهم الحرب في ١٩٧٣.

أسهم السلام مع إسرائيل والسياسات الاقتصادية الجديدة التي أقرها السادات في جذب الاستثمارات الأجنبية بالإضافة إلى القروض الدولية ومعونات التنمية. ولكن ذلك لم يراعِ العدالة الاجتماعية؛ مما أدى إلى توسيع الفجوة بين الأغنياء والفقراء. وترك الاستعراض المفتوح للبضائع الغربية التي كانت مغرية للفقراء الذين لم يكن في استطاعتهم الحصول عليها إحساسًا عامًّا بالسخط. ولم تؤدِ سياسة السادات إلى غرس «هوية» قومية واضحة أو انتماء إلى مشروع قومي تلتف حوله الجماهير؛ حيث احتار بين مغازلة العرب الذين انفضوا من حوله بعد توقيع معاهدة كامب ديفيد، وحنينه إلى القومية المصرية، ثم محاولته استمالة الإخوان وفي نفس الوقت المزايدة عليهم بوصفه «الرئيس المؤمن». وعمَّق من الحيرة مظهره بالحُلي الأوروبية الأنيقة وتدخين الغليون الغربي، في حين يظهر أحيانًا في زياراته لقريته بالمنوفية في جلبابٍ ريفي.

وفي هذا الوضع المُحيِّر الذي يُعبِّر عنه بدقة كتابه **البحث عن الذات**، اُغتيل السادات بالرصاص من أعضاء الجماعة الإسلامية أثناء عرضٍ عسكريٍّ بمناسبة ذكرى نصر أكتوبر ١٩٧٣. يقع فوق قبره حاليًّا أحد التذكارات القليلة لماضي مصر الفرعوني؛ وهو النصب التذكاري الهرمي للجندي المجهول. ولقد أدرك لويس (١٩٩٣) في تحليله لاغتيال السادات تناقضات ومفارقات البنية التاريخية للهوية المصرية، فطبقًا لتقارير عدة، صرخ خالد الإسلامبولي؛ أحد المشاركين الرئيسيين في عملية الاغتيال «الموت لفرعون» حين اتجه لقتل السادات. يلاحظ لويس (١٩٩٣ ص ٣٧٦) أن «فرعون» كما استخدمها الإسلامبولي تعني «الطاغية» مثلما يظن أنه المعنى المقصود في القرآن والعهد القديم. ويذكر لويس أيضًا أن «علم المصريات الأوروبي المنشأ قد أتاح اللغة المصرية القديمة للمسلمين المصريين لأول مرة، وبدأ إحساس بهوية جديدة يُغير من نظرتهم لأنفسهم وبلدهم ومكانهم في العالم. وأصبح إحساسهم بأنفسهم وطنيًّا وقوميًّا بدلاً من ديني وقَبَلي، وشكَّلوا رؤى جديدة ومختلفة عن الماضي وآمالهم للمستقبل».

يوجز استخدام الإسلامبولي للفظ «فرعون»، طبقًا للويس (المرجع نفسه) إشكالية مركزية في الهوية المصرية الحديثة تتمثل في مساعٍ أكاديمية توفيقية أو تلفيقية شبه تاريخية تُؤكِّد أن الحضارة العربيةَ فرعونية بالأساس، أو أن الحضارة المصرية عربية في جوهرها (انظر على سبيل المثال الحكيم ١٩٩٤)، أو على الأقل ترى أن المصريين أبناء الفراعنة والعرب على حدٍّ سواء. وعلى سبيل المثال، تُؤكِّد نعمات أحمد فؤاد في كتابها **شخصية** مصر «شرف ونعمة أن نكون مصريين وأن نكون فراعنة. **[...]** إننا نحمل اسمًا عرفته الدنيا قبل الديانات واللغات والقوميات؛

فنحن مصريون أولاً ونحن مسيحيون ونحن مسلمون ونحن عربيو اللسان والهدف والمصير» (١٩٧٨ ص ٢٦٣).

ولكن ارتأى بعض المثقفين المصريين أن مصر ترتبط ارتباطًا وثيقًا بحضارات البحر الأبيض المتوسط منوهين بالروابط التي بدأت منذ أكثر من ٢٣٠٠ عام من عصر الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربي عندما كانت مصر داخل دوائر الثقافات اليونانية والهلنستية والرومانية (انظر على سبيل المثال عرض محمد جبريل لأفكار حسين فوزي ١٩٩٥ ص ٨٦- ١١٢؛ وعرض عبد الحميد الكاتب (١٩٨١) لأفكار طه حسين التي ضمها في كتابه **مستقبل الثقافة في مصر**) وكان صدور كتاب طه حسين **مستقبل الثقافة في مصر** (١٩٩٣، أول إصدار ١٩٣٦) قد أثار جدلاً كبيرًا لدعوته بأن مصر تنتمي للبحر المتوسط، ولكنه كان واعيًا أيضًا بأن «عناصر الثقافة المصرية تنتمي إلى التراث المصري القديم، والتراث العربي الإسلامي، وما كسبته وتكسبه مصر كُلَّ يوم من خير ما أثمرت الحياة الأوروبية الحديثة» (مقتبس في الكاتب ١٩٨١ ص ١٤٠). ذكر طه حسين (١٩٩٣ ص ٢١٢) احتياجات هيئة الآثار المصرية، واقترح أنه يجب أن تكون المؤسسة يومًا ما في أيدٍ مصرية (كانت وقتها تحت سيطرة أجانب) تعرف اللغة المصريةَ القديمة، بالإضافة إلى اللاتينية واليونانية لتقف على أرضية واحدة مع العلماء الأوروبيين.

وكان هناك أيضًا اهتمام خاصٌّ عند بعض المثقفين مثل محمد حسين هيكل ويحيى حقي وحسين فوزي الداعين إلى اعتبار خصائص الفلاحين المصريين وعامة الشعب والطبيعة المصرية كجزء من الهوية المصرية. فعلى سبيل المثال، يعلن حسين فوزي في مقالاته عن الحياة المصرية التي جُمعت في **سندباد مصري** (أول إصدار ١٩٣٨) عن إيمانه بـ «شعب بلادي المؤلف من ملايين المحرومين من الصحة والتعليم والرفاهية الجسمانية والعقلية». ويعدّ الآثار والإنجازات الثقافية تراثًا للشعب المصري بأكمله وليس الحكام. «الأهرامات ونصوصها والآثار والكنائس والمساجد والأضرحة المملوكية [...] كل هذه الآثار الباقية تستدعي أسماء ملوك وخلفاء وسلاطين، ولكنها في الحقيقة ملك لمن شيدها؛ الشعب المصري» (مقتبس في جبريل ١٩٩٥ ص ٩٦).

المقطوعة الموسيقية المصرية

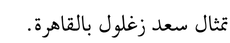
يذكر الصحفي البريطاني ستيوارت في كتابه القصير عن القاهرة (١٩٦٥)، أن «القاهرة ليست مدينة فرعونية؛ وما يسترجع الماضي الفرعوني هو فقط الكحل الذي يُزيِّن عيون النساء». يمشي الرجال والنساء في شوارع القاهرة مرتدين ثيابًا ملونة ومختلفة الأشكال ويحيط بهم مقطوعات موسيقية من التذكارات. من أبرز مظاهر الماضي المادية التي تحيط بالمصريين وتتفاعل معهم المباني ذات الطراز الأوروبي التي تعود إلى عصر الخديوي إسماعيل ويظهر عليها حاليًّا مظاهر الخراب والاندثار.

وفي أجزاء كثيرة من القاهرة تُهدم القصور والفيلات والشقق الفخمة لبناء بيوت عادية لتستوعب عدد السكان المتزايد. تظهر المآذن من مختلف العهود من جميع الأركان لتعلن وتُؤكِّد هيمنة تراث مصر الإسلامي. أدى «تعريب» مصر الذي لحق بتدفق دولارات البترول من السعودية ودول الخليج إلى انتشار المساجد الصغيرة المتواضعة والزوايا بين المباني، والتسابق لبناء أطول مئذنة.

وتظهر تعددية ماضي مصر بوضوح في ميدان التحرير؛ ميدان الإسماعيلية سابقًا (نسبة إلى الخديوي إسماعيل؛ جد الملك فاروق آخر ملوك مصر) الذي كانت توجد به ثكنات جيش الاحتلال البريطاني. وبينما يعبر المرء الكوبري نحو الجزيرة، يظهر تمثال سعد زغلول (بقاعدته الفرعونية من الجرانيت) أمام مبنى دار الأوبرا الجديد الذي شيده اليابانيون على طراز إسلامي. ويُمثِّل برج القاهرة أبرز المعالم على ضفاف النيل بجوار مبنى الأوبرا، هويةَ مصر المعمارية المفقودة. لا يعلم أحد ماهيته بالضبط؛ حيث أُقيم بأموال جهاز الاستخبارات الأمريكي، ويُقال إنه كان رشوة لعبد الناصر لم يقبلها، فبقي في سماء القاهرة بلا معنى.

يتجسد ماضي مصر المؤثر في تراثها الإسلامي، وحليتها الأوروبية الأحدث؛ أما الماضي الفرعوني فهو كارت سياسي يمكن أن يثير ردود فعل عاطفية عند بعض المثقفين، ولكنه لم يصبح عنصرًا فاعلاً في الحياة المصرية. وربما يكون نهر النيل هو الشيء الوحيد الحي المستمر من ماضي مصر الفرعوني، لكنه لم يعد يفيض، وأصبح محبوسًا في مساره المحدود؛ كما أنه ينتمي أكثر إلى الأوروبيين والسائحين العرب القادرين على الإقامة في الفنادق باهظة الثمن المطلة عليه.

تمثال سعد زغلول بالقاهرة.




نظرة إلى المستقبل

يعتمد وجود مستقبل سياسي مستقر في مصر على قدرتها على دمج ماضيها واعترافها بتراثها الفرعوني والهلنستي والإسلامي ووضع عناصر تراثها المتعددة في سياق الحضارة العالمية. لا تقتصر علاقات مصر مع الغرب على التاريخ الحديث لمواجهة الاستعمار والقضاء عليه. ولتحقيق ذلك تحتاج مصر إلى برنامج ثقافي وتعليمي لربط الجمهور العام– وخصوصًا طلبة المدارس– بأنشطة أثرية تُظهِر ماضي مصر الطويل والغني وتعدد ثقافاته كضرورة فائقة وأساسية لمكافحة ما أعتبره فقدانًا للانتماء، وهو ما تستغله الجماعات الدينية المتطرفة والهدامة، على عكس ما يراه آخرون أن الإسلام يدعم التعددية والألفة بين الأمم؛ كما يمكن الاستدلال من النص القرآني «إنا خلقناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا». ولذلك يجب أن تكون إسهامات الحضارة الإسلامية في تكوين الحضارة الغربية، وتعدد الروافد الثقافية من إيران والعراق والشام وبيزنطة وصولاً إلى الهند والصين، ودور الشعوب المنحدرة من أصول غير عربية، التي أسهمت في تشكيل الحضارة الإسلامية موضوعًا لترتيبات جديدة للمتحف الإسلامي ومناهج التدريس. كما يجب تقديم مصر الفرعونية بطريقة تلقي الضوء على إسهاماتها للبشرية وتفاعلها مع الحضارات المجاورة لمحو المفاهيم المغلوطة الشائعة عن عزلة مصر القديمة وأن التاريخ يبدأ من اليونان. ويجب على الحكومة كذلك أن تتكفل بمشروعات معمارية تُشجِّع طرزًا معمارية مستلهمة من ماضيها الغني والمتعدد. ويُمكن لعمارة ما بعد الحداثة بميلها نحو دمج عناصر معمارية من ثقافات مختلفة أن توفر قواعد لدمج عناصر العمارة المصرية بطريقة مدهشة.

ليس الماضي القديم هو ما حدث بالفعل في زمن لم نعايشه، ولكنه ما ورثناه من آبائنا وأجدادنا من رؤيتهم للماضي وما مجدوه فيه. وقد تتسيد رؤية الماضي نظرة أحادية تنم عن تسلط فئة من فئات الشعب أو حكامه، ومع ذلك فهناك دائمًا فئات أخرى تتميز برؤية مغايرة للماضي، وتتنافس هذه الرؤى والرؤية السائدة علانية أو في السر؛ حتى تسنح الفرصة لسيادتها أو تؤدي الظروف إلى دمجها أو تحويرها أو إضعافها.

ومهما كانت الرؤية السائدة أو الرؤى المتصارعة للماضي، فيقوم كلُّ جيل بتطويع هذه الرؤى أو شجبها لتتسق مع ما يود أن يراه من حاضرنا وما يطمح إليه في مستقبله. وبذلك فما ينتقيه وما يُسلِّط عليه الضوء من الآثار المادية أو المعنوية يسهم في تشكيل مساره. وتتم عملية إعادة إنتاج الماضي أو شجبه إما بصورة قطعية كما فعل أتاتورك في تركيا، وإما بصورة تراكمية عبر عدة أجيال كما حدث أيضًا في تركيا أدت إلى ظهور رؤية إسلامية تستعيد أمجاد الإمبراطورية العثمانية. وهناك بالطبع مستجدات وأحداث تُخلخِل هيمنة الرؤية السائدة للماضي.

يعد اختراع الكتابة على سبيل المثال عاملاً هامًا في الانتقال من ماض قبلي شفهي إلى ماض يتميز بغلبة سجلات تسلسل الملوك والأطروحات الدينية التي تدعم شرعية الحكام. وتُمثِّل الكتابة نمطًا مستحدثًا لآليات إنتاج الماضي. ويبدو هذا جليًّا في الجدل حول الأحاديث الشفهية لمحمد ﷺ، التي نقلها الرواة قبل تدوينها، بالمقارنة بالقرآن الكريم الذي دُوِّن في حياته.

لم يعرف العالم من الماضي قبل ظهور «القومية الحديثة» سوى الماضي المسكون بالأسلاف والآلهة (قبل ظهور ديانات الإله الواحد) وأبطال الحروب القبلية وسير الملوك والأسرات الملكية والعظماء. وعلى عكس ذلك اتخذت القومية من الشعب أساس الحكم ومصدر شرعيته، واستخدم المروجون للنظام الجديد أدبيات تعتمد على «الأرض» أو الإقليم الذي يُمثِّل المجال الحياتي للدولة. كما اعتمدوا على تسلسل حضاري من الحضارات اليونانية والرومانية، ولجأوا إلى الحديث عن لغة قومية وتاريخ مشترك ومصير واحد.

ولقد أثَّرت هذه الأيديولوجية «القومية» كثيرًا في مشاعر وهوية الأجيال التي نشأت في إطار هذه النظرة القومية، كما تتجلى في الخطابات السياسية والآداب والفنون. وأُدمجت هذه «الروح» القومية في الأنشطة التجارية والصناعية والمالية والعسكرية لتخترق وتتجسد في جوانب متعددة من حياة أجيال متعاقبة؛ وأصبح أبطال الثورات والإنجازات الثقافية والعلمية والأدبية موضوعات للفخر وإعلاء شأن الهوية القومية. وفي أوروبا ارتبط صعود القومية بالتوسع التجاري والتطور الصناعي والاستعمار؛ وارتبطت الصناعة أيضًا بظهور الأيديولوجيات والخطابات السياسية التي تنادي بشعارات «الحرية» و«المساواة» و«الديمقراطية». وخلال المشاحنات الفكرية التي نشأت بين الأوروبيين والمثقفين في مستعمراتهم، لم تكن «القومية» و«الاستقلال» موضوعًا للخطاب فقط ولكن أيضًا لأيديولوجيات اكتسبت شرعيتها من استرجاع إنجازات الأجداد والماضي المجيد للشعب ونضاله القومي. وتم السعي لاكتساب الشرعية من الماضي بنفس أساليب الخطط الاستراتيجية التي استخدمها الأوروبيون لتأكيد ادعاءاتهم القومية.

وقع المصريون، الذين غُرِّبوا عن ماضيهم الفرعوني لأكثر من أربعة عشر قرنًا، تحت حكم المماليك والعثمانيين (كان المماليك أمراء حرب من نسل عبيد أجانب بدأوا حكم مصر منذ عام ١٢٥٠م. واستمر الحكم العثماني من ١٥٠٥ إلى ١٧٩٨م). وكانت بدايات التغريب مع تحول مصر إلى المسيحية واستتبابها كدين الدولة في القرن الرابع الميلادي (بعد دخولها مصر عام ٦٤ ميلاديًّا). تسرب ما تبقى من تراث الماضي الفرعوني، الذي تشبث به الكهنة عبر العصر البطلمي والروماني، تدريجيًّا إلى النطاق الخفي للثقافة الكامنة ليستمر في بعض أوجه التراث

اللامادي للريفيين، وليستمر فيما بعد عبر العصر البيزنطي/ المسيحي الذي تميز بكنيسة مصرية انفصلت عن الكنيسة اليونانية عام ٤٥١م. ويشير هذا الحدث، في إعادة لصياغة التاريخ الوطني عام ١٩٥٦، إلى ما يمكن اعتباره بداية ميلاد «القومية المصرية» (عزيز سوريال عطية).

وبينما كانت الكنيسة المصرية تُؤكِّد هويتها «القبطية» الخاصة أمام تبعيتها إلى بيزنطة، استولت عليها جيوش القبائل العربية لتصبح ولاية يتعاقب عليها الولاة من المدينة (٦٤٠- ٦٥٨م)، ثم من التابعين للخلافة الأموية في الشام (٦٥٨- ٧٥٠م)، ثم المبعوثين من الخلفاء العباسيين في بغداد (٧٥٠- ٨٦٨م). خلال هذه المدة (حوالي ٢٢٠ عامًا)، استوطنت بعض القبائل العربية مصر وفضَّل بعضهم البقاء كبدو رُحل. إبان حكم العباسيين استُخدم الأتراك في الجيش والحكومة. ونجح أحمد ابن طولون وكان والده من الأتراك في الاستقلال بمصر بعد أن عين واليًا عام ٨٦٨م. وانتهت هذه الفترة في ٩٠٥م ليعود الحكم إلى العباسيين. وخلال ما يزيد على قرنين، تخللهما عدة ثورات، تحولت أعداد كبيرة من الأقباط إلى الإسلام عن اقتناع أو لتفادي الجزية، وأصبحت العربية اللغة السائدة واندثرت اللغة المصرية القديمة والقبطية المشتقة منها التي كانت تكتب بحروف يونانية، كما ساد المذهب السني.

تلا ذلك قدوم الفاطميين إلى مصر عام ٩٦٩م لتأسيس دولة شيعية مناوئة للعباسيين. ومع أن الفاطميين كانوا من أصول عربية، فإنهم استعانوا بجيوش من البربر المغاربة والأتراك والسودانيين والأرمن، كما أنهم استخدموا الأقباط لجبي الضرائب وتسيير أمور الحكم المحلي. لم يسعَ الفاطميون إلى تحويل المصريين إلى المذهب الشيعي، ولكنهم أدخلوا ظاهرة محبة «آل البيت» والاهتمام بالاحتفالات والحلويات. شاعت في مصر أسماء علي والحسن والحسين وزينب وفاطمة، التي تنتسب إلى ابني وأحفاد وعائلة علي بن أبي طالب. وفي الفترة الأخيرة من الدولة الفاطمية، تمكن أتباع المذهب المالكي والشافعي من إثبات وجودهم. وما لبث الحكم أن آل إلى صلاح الدين الأيوبي، وهو من الأكراد. وأثناء الدولة الفاطمية، مثلما كان الأمر من قبل، لم يكن حكم مصر لأهلها الذين كانوا دائمًا يرزحون تحت الضرائب التي أدت إلى الضيق والتذمر وأحيانًا التمرد أو الهروب من الأرض. لم تكن هناك إذن هوية تربط الفلاحين المصريين بمصر كوطن؛ وكانت القرابة والفلاحة والدين ومقر الرأس والانتماء الطبقي هم محددات الانتماء.

آلت مصر بعد الأيوبيين (١١٧١- ١٢٥٠م) إلى حكم المماليك، وهم أمراء حرب وجنود من العبيد الذين كان يتم اختطافهم من منطقة بحر قزوين والقوقاز وآسيا الصغرى وتنشئتهم تنشئة عسكرية. ساءت أحوال الفلاحين تحت تعنت وتعسف واستبداد المماليك، وانتشرت الطرق الصوفية التي مازالت تحتل مكانًا لا يستهان به في ساحة الانتماءات الإسلامية. كما قويت شوكة «العربان» وتسلطهم على الفلاحين، في حين انشغل المماليك بالدفاع عن ممالكهم ضد الحملات الصليبية. ومع ازدهار التجارة التي شجعها الفاطميون، ظهرت طائفة من التجار والمعممين الذين كانوا يتولون شئون المساجد ومقامات الأولياء والكتاتيب والأوقاف. وكان الفاطميون قد أسسوا الأزهر لنشر المذهب الشيعي، ولكنه تحول إلى المذاهب السنية المالكية والشافعية والحنفية بعد حكم الأيوبيين. وأصبح للأزهر مكانة هامة في العالم الإسلامي، ووفد إليه علماء المسلمين من كل حدب وصوب؛ وبذلك شاع في مصر بين المتعلمين نوع من التعددية والانفتاح. وتحت حكم العثمانيين الاستبدادي ساءت حالة الفلاحين، ولكن الأزهر احتفظ بمكانته كملاذ لعلوم الدين واللغة، ونبغ البعض في العلوم الهندسية والرياضية.

لا أظن أن الفلاحين الأذلاء رأوا أنهم ينتمون إلى «أمة إسلامية» واحدة. فلم تكن هناك في الواقع أمة إسلامية، ولكن طغامٌ حاكمة تتصارع على السلطة لاكتساب المغانم والثروات. نبذهم العربان واعتبروا أنفسهم من سلالة أرقى وأرفع؛ وادعى البعض أنهم أشراف من سلالة الرسول، وتعالى عليهم العثمانيون.

وفي الحقيقة صنع الأتراك وعيًا عميقًا بالتقسيم الطبقي في مصر وإرثًا من الاستبداد والسلطوية لايزال يُشكِّل بعض المظاهر الثقافية للهوية الاجتماعية. صنع الأتراك فجوة عميقة بين الفلاحين و«الباشوات» الذين كانوا عادةً مبعوثين وموظفين أتراكًا. وما زالت الألقاب التركية «باشا» و«بك» (بيه) تُستخدم في مصر للتبجيل والاحترام لذوي المناصب الهامة بالرغم من إلغائها على يد الضباط الأحرار خلال ثورة ١٩٥٢. وكان لقب «باشا» في الدولة العثمانية يُمنح إلى السياسيين المبرزين والأعيان المرموقين، أما «بك» فيُستخدم للأمراء وكبار رجال الجيش بمعنى «السيد».

أصبح الخطاب الإسلامي الأزهري والممارسات الصوفية «ملجأ» ومصدرًا للانتماء الثقافي للصفوة المصرية تحت حكم المماليك والعثمانيين القمعي، ولكنه لم يكن أساسًا لهوية إسلامية لتعدد المذاهب، ولأن الطغاة من المماليك والعثمانيين كانوا مسلمين.

ربما بزغت بوادر الشعور بالإسلام كهوية إبان المواجهة مع الصليبيين والفرنجة. ولكن لم يتبلور هذا الشعور إلا بعد دخول الفرنسيين مصر وتدنيسهم للأزهر واستهدافهم للشيوخ والمعممين. وخلال ثورة ١٩١٩ كان الجامع الأزهر من أهم ساحات الوطنية ضد الإنجليز، وخطب جمال عبد الناصر في جموع المصريين من على منبره عندما هوجمت مصر من إنجلترا وفرنسا وإسرائيل، ما يعرف بالعدوان الثلاثي، عام ١٩٥٦.

ومع ثورة ١٩١٩ أصبحت القومية المصرية - بمعناها الأوروبي الحديث -عنصرًا أساسيًّا في الخطاب البلاغي للتحرر والاستقلال في مقابل الاستعمار الإنجليزي، وكسبت شرعيتها بمخاطبتها للجماهير والشعب كمصدر للسلطة السياسية وباسترجاعها أمجاد الفراعنة (التي كانت أساس البحث الأكاديمي في أوروبا منذ ١٨٦٠- ١٨٨٠، حين كان القادة السياسيون لثورة ١٩١٩ في طفولتهم وشبابهم).

تجاوز الماضي الفرعوني المشترك إشكاليات الدين والملة الذي استدعته ثورة ١٩١٩، وأصبح مصدرًا للفخر القومي وترياقًا لإهانة المصريين على يد الغزاة الأجانب منذ الفرس في القرن السادس قبل الميلاد حتى الاحتلال البريطاني في ١٨٨٢. استعاد الشعراء والكُتَّاب والصحفيون عظمة مصر القديمة (عادةً باستخدام الأهرامات كأبرز الأيقونات) وحثوا المصريين على الاقتداء بأجدادهم العظماء. ولكن استرجاع الماضي ظل على المستوى الفكري المجرد، وقلما تمكنت الأفكار المجردة من أن تصبح أساسًا للهوية إن لم تصحبها ممارسات ثقافية سلوكية وآثار مادية.

اهتزت مساعي استعادة الماضي الفرعوني بعد التوجه إلى الخطاب العروبي وسيطرة أدبيات القومية العربية في الستينيات. وعلى صعيدٍ آخر، واجهت ثورة ١٩٥٢ النشاط السياسي الديني للإخوان المسلمين الذي يتوجه إلى الماضي الإسلامي ويحلم باستعادة الخلافة وسعي الإخوان لاستيلاب السلطة. بعد وفاة عبد الناصر منح السادات الماضوية الإسلامية قبلة الحياة بترحيبه بنشاط الإخوان واستعان بالإسلاميين لتقويض الناصريين، ولكنهم اغتالوه.

سنحت الظروف لهذه الرؤية «الإسلاموية» للماضي بإنكارها للقومية المصرية والتراث الفرعوني بأن تستمر وتقوى تحت حكم حسني مبارك حتى وصلت إلى حكم مصر بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، ولكنها لم تستمر لأكثر من عام افتضح فيها مخططهم السلطوي الذي رفضه المصريون بأضخم مظاهرات في تاريخ البلاد. ورُفعت صور جمال عبد الناصر في الميادين إبان ثورتي يناير ٢٠١١ ويونية ٢٠١٣. وكنتُ قد نبهتُ إلى خطورة هذا التيار في المقال الأصلي بالإنجليزية الذي ظهر عام ١٩٩٨ حيث كتبت:

تخترق الرسالات الدينية الخطاب الإعلامي العلماني والحياة المدنية. ويرتدي الكثير من الرجال والسيدات «الثوب» الإسلامي. وتظهر مآذن شديدة الطول في ميدانين رئيسيين (العباسية وباب الحديد). وتقع زوايا ومساجد صغيرة في الأدوار الأولى للعديد من البنايات. وتُعلق لوحات بآيات قرآنية في المحلات وغرف المعيشة بالمنازل (غالبًا بمصاحبة أثاث فرنسي الطراز!).

في عالم تتشارك فيه العديد من الدول نفس التجربة، تزيد أهمية فهم دور المادية في التاريخ الحديث (دور الأشياء الملموسة في الذاكرة الثقافية)، وتحديدًا دور التراث الأثري المادي (الآثار والبقايا والأطلال وما إلى ذلك) في حركيات الهوية الذاتية و«القومية» و«الانتماء العرقي» والارتباط الجمعي إذا ما أردنا لعلم الآثار أن يسهم في التحول الحالي نحو العولمة.

تحتضن أرض مصر جميع الحضارات السابقة، وعرفت البشرية وجود خالق واحد تحت سمائها. لم يعرف التاريخ بلدًا واحدًا بلغ من القوة والمجد مثلما بلغت مصر؛ فقد صبغت كلَّ العناصر بصبغتها وبقيت متحكمة في مصيرها على مدار التاريخ. حكم مصر أجانب، ولكن مصر دائمًا ما تخلصت منهم. استعادة مصر لنفسها هي عادة تاريخية. ومصر - مثلما يعرف الجميع - سوف تبقى مصر دائمًا.

مدام جولييت آدم بمناسبة رجوعها من زيارة للزعيم مصطفى كامل في مصر عام ١٩٠٤، بعد عشرة أعوام من بداية الاحتلال الإنجليزي.

أنصنا
مدينة الشهداء

أحمد شوقي



محراب داخل أحد كهوف «أنصنا» دليل على وجود معيشة وصلاة داخلها.

لمحة تاريخية عن المدينة



تولى الإمبراطور هادريان مقاليد الحكم سنة ١١٧م، وقد كان إمبراطورًا مولعًا بالثقافة اليونانية وفنونها. زار هذا الإمبراطور مصر في شتاء عام ١٣٠م، فاهتم الإمبراطور بزيارة معالم مصر الشهيرة؛ وقد اصطحب الإمبراطور معه صديقًا حميمًا له يدعى أنتينوس وهو شاب يوناني الجنسية.

وفي أثناء عودة الإمبراطور وحاشيته وصديقه أنتينوس، فجأة ألقى أنتينوس بنفسه في نهر النيل ومات. ويقال إنه فعل ذلك بسبب فتوى من أحد السحرة للإمبراطور بأنه لن ينعم بالسعادة إلا في حالة موت صديقه المقرب. وقد أصاب الإمبراطور حزن عظيم وبكى صديقه كثيرًا، ومنذ ذلك الحين اعتبر الإمبراطور هادريان صديقه أنتينوس في مصاف الآلهة وخلد ذكراه وعمل له عدة تماثيل نصفية بمعرفة أشهر الفنانين. وقد أسس الإمبراطور هادريان في نفس المكان الذي غرق فيه مدينة فائقة الجمال على الطراز اليوناني؛ لتحمل الملامح المعمارية اليونانية الجميلة التي وصلت إليها مع دعمها بروائع الفن الرومانية المستمدة من الحضارة اليونانية، وقد جلب رخامها من مدينة روما وأطلق عليها اسم أنطينوبوليس. والجزء الشمالي من المدينة كان قد بني على أنقاض مدينة فرعونية قديمة تسمى «بيسا»، وكانت هذه المدينة مقرًّا دائمًا لسحرة فرعون.



تم بناء هذه المدينة في أربع سنوات، وتم تخطيطها كما كان متبعًا في تخطيط المدن اليونانية والرومانية؛ وهو تخطيط يقسم المدينة إلى شوارع طولية وعرضية. وقد زينت الشوارع بالأعمدة اليونانية الجميلة والتماثيل الرخامية التي تحمل ملامح من النحت اليوناني؛ كما زينت المدينة بالمعابد الفاخرة التي من أشهرها معبد للإله سيرابيس الذي خصص له مجموعة من الكهنة لخدمته. وقد سورت المدينة على الكثير من الأعمدة التي أقيمت على جوانب الشوارع التي تربط المدينة بعضها ببعض، وفي آخر المدينة أقيمت ساحة الخيل والمصارعة التي كانت مخصصة للترفيه عن الشعب ومزاولة الرياضة.

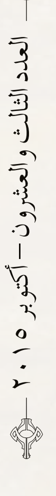
وقد كان الشارع الطولي يُرى من الباب الشرقي للمدينة، وقد كان مزينًا بالكثير من الأعمدة والتماثيل، أما الجهة الشمالية فقد بُني بها العديد من أقواس النصر التي اشتهر بناؤها في العصر الروماني، وقد كانت تبنى لتكريم الإمبراطور والقواد الرومان العظماء؛ كما أنها احتوت على روائع الفن الروماني في النحت والعمارة، ويستطيع زائر بقايا المدينة المتهدمة أن يرى سور المدينة الجنوبي الذي يقع بجواره تل مرتفع، فيه الكثير من قطع الحجارة والشقاف وبقايا الأواني الفخارية المكسورة، والتي يمتلئ بها كل مكان في هذه المدينة؛ حيث كانت كما يبدو من الكميات الهائلة من قطع الفخار المكسورة مقرًّا لصناع الفخار المهرة، الذين اتخذوا من صناعة الفخار حرفة أساسية لهم.

وذكر أيضًا أن سبب بناء هذه المدينة أن هذا القيصر كان مولعًا بالمباني حتى إنه بنى كثيرًا من المدن في آسيا؛ ومن ضمن ذلك مدينة سميت باسمه. ولما كان أغلب مدن الأقاليم القبلية في وقته متخربة ومدينة الإسكندرية بعيدة رغب في بناء مدينة تكون مركزًا للتجارة والسياسة في وسط الأقاليم القبلية؛ فلعل هذا الغرض مع الرغبة في الافتخار هو السبب الحقيقي في بناء هذه المدينة، التي استقلت بأمور الأقاليم القبلية زمنًا مديدًا، وكان كلُّ قيصر يزيد في زخرفتها.

وقد كانت المدينة في شكلها شبه منحرف ضلعاه الجنوبي والشمالي متوازيان، وكانت مساحتها تقدر بحوالي ٣٠٠ فدان، وكان عدد سكانها حوالي ٢٥ ألف نسمة، وكان لها سوران مبنيان أحدهما بالحجر والآخر بالطوب الآجر، أحدهما خلف الآخر؛ أما حصن المدينة فقد كان ارتفاعه ثلاثين ذراعًا. وجد داخل المدينة الكثير من القصور والكنائس والقلاع، التي أقيم جميعها على أعمدة الرخام التي جلبت من الخارج.



رسوم جدارية بها بعض القديسين والآباء.





أشكال مختلفة لمداخل بعض الكهوف.



أشكال مختلفة لمداخل بعض الكهوف.

المدينة كما ذكرها المؤرخون

تكتب في القبطية باللهجة الصعيدية Antnoou (S)، وفي اليونانية Ἀντίνοου؛ أما في العربية فتكتب بفتح الألف وسكون النون وكسر الصاد المهملة ثم نون ثانية وألف. وهي بلدة بالصعيد الأوسط على شط النيل من البر الشرقي قبالة الأشمونين ولها مزارع كثيرة وبها آثار عظيمة، قال الإدريسي عنها في نزهة المشتاق: أنصنا مدينة قديمة البناء كثيرة الثمار غزيرة الخصب، وهي المدينة المشهورة بمدينة السحرة ومنها جلبهم فرعون، وهي أحد أقاليم الصعيد.

وذكرها ياقوت الحموي في معجم البلدان بأنها تكتب بالفتح ثم السكون، وكسر الصاد المهملة، والنون مقصورة: مدينة أزلية من نواحي الصعيد على شرقي النيل، قال ابن الفقيه: وفي مصر في بعض رساتيقها، قال عنها المنجمون مدينة أنصنا طولها إحدى وستون درجة في الإقليم الثالث، وقال أبو حنيفة الدينوري: ولا ينبت اللبخة إلا بأنصنا، وهو عود تنشر منه ألواح السفن، وينسب إلى أنصنا قوم من أهل العلم منهم: أبو طاهر الحسين بن أحمد بن حيون الأنصناوي، وأبو عبد الله الحسين ابن أحمد ابن سليمان بن هاشم الأنصناوي.

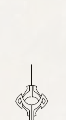
وقد ذكر المقريزي أنصنا في قاموسه «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» بقوله: «إن مدينة أنصنا إحدى مدائن صعيد مصر القديمة، وفيها عدة عجائب، منها الملعب، ويقال إنه كان مقياس النيل وأن من بناه «دلوكة» أحد ملوك مصر». وقال أبو عبيد البكري: أنصنا بفتح أوله وإسكان ثانيه بعده صاد مهملة مكسورة ونون وألف، كورة من كور مصر معروفة منها كانت سُرِّيَّةُ النبي ﷺ أم ابنه إبراهيم من قرية يقال لها حفن من قرى هذه الكورة. ويقال إن سحرة فرعون كانوا منها وإنه جلبهم منها يوم الموعد للقاء موسى عليه السلام. ويقال إن التمساح لا يضر بساحل أنصنا لطلاسم وضعت بها، وإنه إذا حاذ برها انقلب على ظهره حتى يجاوزها. ويقال إن الذي بنى مدينة أنصنا أشمون بن مصرايم بن بيصر بن حام بن نوح، وهي واقعة في شرقي النيل. وكانت حسنة البساتين والمنتزهات كثيرة الثمار والفواكه؛ وهي الآن خراب. وكان لأنصنا سور عتيق هدمه السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب، وجعل على كل مركب منحدر في النيل جزءًا من حمل صخرة إلى القاهرة فنقل بأثره إليها.

وذكرها أيضًا علي مبارك في خططه بأنها: تكتب بفتح الهمزة وسكون النون وكسر الصاد المهملة ثم نون ثانية وألف، بلدة بالصعيد الأوسط بها آثار عظيمة، وهي على شاطئ النيل من البر الشرقي قبالة الأشمونين من البر الآخر ولها مزدرع كثير، وكانت تسمى قديمًا أنتويت. حتى إنه الآن يوجد بها صور مكسرة وأحجار هائلة ملقاة ظاهرًا ويشاهد سور المدينة في الجهة القبلية وبعدها تل مرتفع فيه كثير من قطع الحجارة والشقاف كان في موضعه بلد قديم، ويوجد دير أبي حنس بجوار هذا التل، ويشاهد أيضًا نزلة الشيخ عبد الله، وما فيها من المغارات الكثيرة بعضها فوق بعض المستخرج منها الأحجار التي بنيت منها مدينة الأشمونين وأنصنا وغيرها، وبها بعض المغارات الطويلة جدًا والمتفرعة إلى فروع، وفوق الجبل توجد آثار أديرة متعددة ومغارات كبيرة وصغيرة كانت مساكن للرهبان بين الجبل وأنصنا.

وذكر فيتوسولس إن مدينة أنتنويه كانت تسمى في السابق بيز أنتنويه بالتركيب بين بيز وأنتنويه، وهذا ربما يحقق سبق مدينة بيز المذكورة على المدينة الرومانية. ومن فوق تلال أنصنا الشامخة يرى أيضا في غرب النيل قرية الروضة وقرية البياضية التي كان أهلها أقباطًا مشهورين بصناعة السكر في الزمن القديم، ويرى أيضا مدينة ملوي وآثار مدينة الأشمونين.

أهم آثار المدينة

الزائر لمدينة أنصنا المتهدمة يمكنه أن يرى الآن ما تبقى من أعمدة معبد فرعوني جميل يعود إلى عصر رمسيس الثاني، ويرى على أحد أعمدة المعبد الملك جالسًا على عرشه وإلى جواره زوجته.



أما الجبل الذي يحد أنطينوبوليس من الناحية الشرقية ويمتد امتدادًا عظيمًا من الشمال إلى أقصى الجنوب، فقد أقام أمراء الأشمونين من المصريين القدماء مقابرهم في هذا الجبل في مغارات كبيرة الحجم، ورغم تهدم هذه المقابر فإنه لا يزال ببعضها عدد من النقوش الرائعة التي تحمل السمات الأساسية للوحات المصرية الجدارية. ويوجد أيضًا في هذا الجبل آثار أديرة متعددة ومغارات كبيرة وصغيرة كانت لسكنى الآباء الرهبان، وكان يوجد بالمنطقة ثماني كنائس واثنا عشر ديرًا.

الكنائس هي: كنيسة السيدة العذراء، وكنيسة مارجرجس، وكنيسة الأمير تادرس المشرقي، وكنيسة القديس منسى، وكنيسة الواحد والأربعون شهيدًا، وكنيسة قلته الطبيب والشهيد، وكنيسة الأسقف أريون، وكنيسة أنبا بيفا.

أما الأديرة فهي: دير أبو تييه، دير أبو قلته، دير أنبا شنودة، دير الخادم، دير يوسيب، دير متياس، دير أنبا أنطونيوس، دير القلنديمون، دير الديك، دير سنباط، دير النضارة، ودير الهواء.

ومن أهم آثار أنصنا **(بئر السحابة)** وهي بئر قامت بزيارتها العائلة المقدسة، واستراحت عندها وشربت منها، وجاءت سحابة فظللتهم لذلك أطلق عليها بئر السحابة. بالإضافة إلى **(كوم الاستشهاد)** وهو عبارة عن تل مرتفع في الناحية الجنوبية من المدينة، كان ينفذ عليه حكم الإعدام في المسيحيين الذين كانوا لا يخضعون لأوامر الإمبراطور لترك دينهم أثناء فترات الاضطهاد الديني.

أهم أساقفة وشهداء المدينة

أولاً: الأساقفة

الأنبا تيموثاوس، الأنبا طيباريوس، الأنبا أريون العظيم، الأنبا قسما (قزما)، الأنبا بيقتور، الأنبا سرابيون، الأنبا مرقس، الأنبا إسحق.

ثانيًا: الشهداء

القديس أريانوس (والي مدينة أنصنا)، القديس قلته الطبيب، القديس ماري جرجس الإسكندري، القديس بلانا القس، القديس مار بقطر بن رومانوس، القديس بفنوتيوس، القديس تيموثاوس وزوجته مورا، الشهيد أنطونيوس الصعيدي.

أخيرًا من الممكن لمدينة أنصنا أن تكون أحد أهم المزارات السياحية القبطية في مصر؛ نظرًا لما تحتويه من آثار ذات قيمة فنية وأثرية، أيضًا لما لها من مكانة دينية وروحية عند المسيحيين، ولكن ما يعوق ذلك جهلُ الكثيرين بالقيمة التاريخية والفنية والأثرية للمدينة؛ مما جعلها غير ذات أهمية إلا للقليل من الباحثين والدارسين. وكذلك عدم وجود اهتمام كبير في توثيق آثار تلك المدينة، أو توفير الحماية اللازمة لحماية ما تبقى من آثار المكان.



رسوم جدارية بها بعض القديسين والآباء.



الجبل الموجودة به كهوف «أنصنا».



بعض الكهوف وهي ممهدة من الداخل دليل على وجود معيشة بداخلها.



نواويس بداخلها نقوش على شكل صلبان.



زينب صدقي

(١٨٩٥- ١٩٩٣م)

بقلم مصطفى أمين

في حياتي أسماء لا أنساها، مشهورون ومغمورون، رجال ونساء، نجوم عاشت في المجد، ونجوم كالشهب سقطت في زوايا النسيان، وحياتي هي الناس، وأحسب أنا الفرق بين الجنة والجحيم أن الجنة فيها ناس والجحيم خالية من الناس. وإذا كان الكتاب يصفون جمال الطبيعة بما فيها من أشجار وجبال وأنهار، فإني رأيت الطبيعة في البشر، وأحسست دائمًا أن الجمال هو رضاء الله عن مخلوقاته.



منذ ١٨ عامًا كتبت في الصفحة الأولى من أخبار اليوم مقالاً على ثلاثة أعمدة بعنوان: «ادفع جنيهًا ثمن تذكرة لرواية لن تحضرها» قلت فيه: حكم مدير الفرقة المصرية الحكومية بإعدام زينب صدقي، وقرر إعدامها جوعًا. أمر بحرمانها من معاشها الذي كانت تتقاضاه وهو ٢٣ جنيهًا في الشهر. إن زينب صدقي اتصلت بي وقالت: «عندما أموت سيضعون لي لوحة في الأوبرا كما يفعلون مع أبطال المسرح، إن هذه اللوحة تتكلف خمسمائة جنيه؛ لا أريد اللوحة وفروا ثمن اللوحة وأعطوني ثمنها للأكل»!

كانت الممثلة العظيمة التي ظلت نجمة المسرح ٣٥ عامًا تتكلم وكأنها تبكي، كانت تقول: «يا بخت سيد درويش ونجيب الريحاني وعزيز عيد، لو أنهم عاشوا إلى اليوم لفصلهم مدير الفرقة القومية، وحرمهم من المعاش لأنهم عجائز». إن زينب صدقي هي صفحات خالدة في تاريخ المسرح المصري، كان اسمها على كل الشفاه وأسعدت الملايين، أبكتهم وأضحكتهم. كانت صورها في الصفحات الأولى من المجلات والصحف، وكانت تغطي حوائط الشوارع والميادين. كانت فكاهتها ونوادرها على ألسنة الكتاب والفنانين. كانت تسمى بـ «الليدي زينب صدقي»؛ لأنها كانت تعيش كما يعيش الأثرياء، ولأنها كانت تحب كل الناس، وكانت لا تتردد في أن تعطي أغلى فستان عندها لممثلة ناشئة لتظهر به أمام الناس، وكانت تبعثر على الفقراء من الفنانين والمؤلفين. وهبت حياتها ومالها وشبابها للفن الذي أحبته، ثم ذهب رأسمالها وهو شبابها، وسقطت على المسرح وهي تمثل فانكسرت قدمها وأصبحت عاجزة عن المشي بنشاط، ومن أجل هذا أحيلت إلى المعاش، إلى أن جاء مدير الفرقة القومية وأمر بالحكم بإعدامها جوعًا وحرمانها من معاشها وقدره ٢٣ جنيهًا. إننا لا نريد أن نشكو هذه الجريمة إلى الحكومة، إننا نريد من الشعب أن يفعل شيئًا لزينب صدقي. إننا ندعو كل رجل رآها على المسرح أو السينما، كل امرأة، كل شاب وفتاة أن يدفع جنيهًا ثمن تذكرة لرواية بطلتها زينب صدقي، رواية لن يراها؛ لأنها الحقيقة التي ليس فيها تمثيل ولا مناظر. بل يشهد ستارًا منسدلاً على ممثلة من أعظم ممثلات مصر. إننا ندعوك أن تدفع هذا الجنيه، لأنك بهذا تمنع تنفيذ حكم الإعدام الذي أصدره رجل لم يعرف وهو يمسك قلمه ويوقع على هذا القرار أنه كان يمسك خنجرًا ويغمده في صدر ممثلة من أعظم ممثلات مصر، وفنانة من أكبر فنانات الشرق العربي، وإنسانة لا تعرف الحقد ولا المرارة ولا الكراهية ولا الغيرة ولا الصغائر. إننا نريد أن يقدم الشعب هدية متواضعة لفنانته العظيمة. نريد أن يعرف العالم أن هذا الشعب لا يمكن أن يتنكر لفنانيه الخالدين. نريد أن يشعر كل الفنانين أن هذه الملايين التي تصفق لهم وتطرب قادرة على أن ترد لهم في أيام المحنة جزءًا من السعادة التي أخذتها. وإذا لم تكن تملك الجنيه، فلعلك تملك قرشًا واحدًا، اشترِ بهذا القرش طابع بريد، واكتب خطابًا إلى وزير الإرشاد تشرح رأيك في هذا التصرف الذي لا يليق.

إن زينب صدقي لن تموت جوعًا. إن في مصر مدير فرقة حكومية واحدًا، ولكن فيها ملايين مؤمنون بحق الفنانين. وما كاد هذا المقال يُنشر حتى انهالت علينا تبرعات القراء، ودفع الشعب ٢٣٤٠ تذكرة. إنها أكبر حفلة في تاريخ المسرح المصري وصل إيراد الحفلة إلى ٢٣٤٠ جنيهًا. وقبل مضي شهر واحد من صدور القرار بحرمان زينب صدقي من معاشها أصدر الشعب قرارًا بمنحها نفس المعاش.

ما قصة هذه الفنانة التي هزت قلوب الملايين؟

كان اسمها ميرفت عثمان صدقي، ولدت في الأناضول، وجاءت مع أسرتها إلى القاهرة وعاشت في بيت عمها في سوق السلاح. وعندما بلغت السابعة عشرة من عمرها أراد عمها أن يزوِّجها من شاب لا تحبه فهربت من البيت في ليلة الزفاف والتحقت بفرقة نجيب الريحاني.

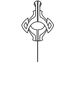
وظهرت على المسرح في أدوار بسيطة جدًا وفي سنة ١٩١٩م أوقف نجيب الريحاني التمثيل؛ لأن الجماهير لا تكاد تدخل المسرح حتى تحوله إلى مظاهرة تهتف بسقوط الإنجليز، وكان الجنود الإنجليز يقتحمون صالة المسرح ويعتدون على الجمهور، وسمعت زينب أن أمين عطا الله يؤلف فرقة مسرحية تعمل في مدينة الإسكندرية فذهبت إليه وعرضت عليه أن تعمل معه، فضمها إلى الفرقة، ومثلت عدة روايات على مسرح الكونكورد، ورآها أحد الشبان الأثرياء على المسرح وبهره جمالها وفتنه قوامها وجن بخفة روحها فعرض عليها الزواج فتزوجته في يونية ١٩١٩م. ولم تنسها حياة الطبقة الراقية وترف القصور هوايتها للتمثيل، فعندما سمعت أن يوسف وهبي يؤلف فرقة مسرحية سنة ١٩٢٣م أسرعت وطلبت الطلاق وانضمت إلى الفرقة الجديدة. ثم أحبها أجمل شاب في مصر؛ وهو أحمد راسم، وكانت أسرته من أكبر الأسر المصرية ومن أقرباء محمد سعيد باشا رئيس الوزراء وجد الملكة فريدة. وأحدث هذا الحب ضجة في الأسر المصرية الكبيرة وانقطعت زينب صدقي عن التمثيل لمدة تسعة أشهر بناءً على طلب الحبيب، ولم تستطع أن تبقى بعيدة عن المسرح أكثر من هذا الوقت، فطلبت الطلاق وعادت إلى مسرح رمسيس. وكانت أول مرة ظهرت على المسرح في رواية «المحامي المزيف» في فرقة عبد الرحمن رشدي على مسرح دار التمثيل العربي، وكانت صامتة طوال الوقت كأنها تمثال أو كما قال الفنان سليمان نجيب: «كأنها قصيدة من الصخر» ولكن جمالها الفتان كان يتكلم ويثرثر، ورآها المخرج عزيز عيد فأعجب بها في هذا الدور الصامت، وقرر أن يجعلها تلميذته. وكان الدرس الأول الذي علمه لها أستاذها: «أن تعيشي وتموتي من أجل المسرح.. كلي مسرحًا واشربي مسرحًا واحلمي مسرحًا وافرحي مسرحًا واغضبي مسرحًا.. يجب أن يكون المسرح كل شيء في حياتك». وهذا الدرس الذي دفع الفتاة المجهولة ميرفت عثمان صدقي لتصبح زينب صدقي كبيرة الممثلات في مصر.



وتذكر أنها كانت ممثلة كبيرة «بريمادونا»، وأسند إليها المخرج عزيز عيد أحد الأدوار وطلب منها أن تقرأ الدور ٢٥ مرة، وعندما احتجت صرخ فيها ٥٠ مرة، ولما أرادت أن تراجعه صاح ١٠٠ مرة. وهكذا اضطرت زينب أن تقرأ الدور مائة مرة، وكانت طاعتها لأساتذتها سر نجاحها.

كانت زينب صدقي أول ممثلة مصرية سكنت حي الزمالك. ولهذا أطلق عليها الكاتب المعروف فكري أباظة اسم «شكسبيرة الزمالك»؛ وذلك لأنها تمثل روايات شكسبير، وتحفظ هذه الروايات كأنها قطع محفوظات. وكانت زينب في الزمالك هي بنت البلد التي كانت تسكن في حي سوق السلاح في القلعة، والتي امتازت بخفة روحها وطول لسانها.

وعملت مع السيدة روزاليوسف عندما كانت كبيرة الممثلات في مسرح رمسيس. وكانت تقف هي وأمينة رزق حول عمود في الكواليس تشهدان مبهورتين روزاليوسف وهي تمثل دور مرجريت جوتيه في مسرحية غادة الكاميليا فإذا انتهت المسرحية ذهبت إلى روزاليوسف تقبلها وتحتضنها. وكانت أمنية زينب أن تصبح ممثلة كروزاليوسف التي كانت تسيطر على المتفرجين وتهزهم، وتجعلهم رجالاً وسيدات يخرجون المناديل من جيوبهم ويبكون وهم يشاهدون روزاليوسف تمثل دور الغانية التي تضحي بحياتها من أجل الرجل الذي تحبه.



وعندما اعتزلت روزاليوسف المسرح أصبحت زينب تمثل غادة الكاميليا، وبلغت في هذا الدور نجاحًا أذهل النقاد. وقامت عدة ممثلات بتمثيل هذا الدور، ولكن زينب كانت الوحيدة التي بلغت القمة بعد روزاليوسف. وكان المفروض أن تخلف زينب صدقي روزاليوسف الممثلة الأولى لمسرح رمسيس، ولكن

حدث في ذلك الوقت أن عشق المخرج عزيز عيد الممثلة الناشئة فاطمة رشدي وصمم أن يجعل منها سارة برنار الشرق وكبيرة الممثلات في مصر. وفعلاً استطاع الفنان العبقري عزيز عيد أن يتغلب على يوسف وهبي صاحب الفرقة الذي كان يريد أن تكون زينب صدقي أو عزيزة أمير هي كبيرة الممثلات.

ورفضت زينب أن تُسلِّم واستمرت المنافسة بينها وبين فاطمة رشدي ووقعت بينهما مشادات وخناقات كانت تتحول إلى ضرب وشد شعر. وانفصلت فاطمة هي وزوجها عزيز عيد عن فرقة رمسيس، وأصبحت زينب كبيرة الممثلات على «سن ورمح» كما كانت تقول.

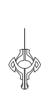
وقدم أمير الشعراء أحمد شوقي بك مسرحية مجنون ليلى، وقامت زينب بدور ليلى. وكان شوقي يحرص على أن يذهب كل ليلة إلى مسرح رمسيس ويشهد تمثيلها ويصفق لها، ويقول: «إن زينب أحسن ممثلة في مصر نطقت الشعر العربي».

وأسند يوسف وهبي دور قيس إلى الممثل أحمد علام الذي كان يسحر الجماهير بصوته الذي يتحدث عن الحب وكأنه يغنيه. وكانت فاطمة رشدي قد ألفت فرقة مسرحية ولما رأت إقبال الجماهير العجيب على مشاهدة زينب صدقي وأحمد علام قررت أن تمثل مجنون ليلى، وقامت هي بدور ليلى وزوجها عزيز بدور المجنون، ولكن زينب تفوقت على فاطمة في دور ليلى، وكانت الجماهير تضحك من عزيز عيد وهو يمثل دور المجنون. وعلى الرغم من أنه كان من أعظم مخرجي المسرح، فإنه كان يصلح للكوميديا ولا يصلح للدراما.

واشتهرت زينب بصالونها الذي كان يعقد في بيتها، ويتردد عليه الشعراء والأدباء والصحفيون والنقاد والفنانون، واشتهرت أيضًا بمآدبها الفاخرة، وكانت تتفنن في الأطعمة التي تقدمها للمدعوين واشتهرت بطبق أطلقوا عليه اسم «الزينبية» نسبة إلى زينب صدقي وهي مصنوعة من الدجاج مطبوخًا بالبصل والطماطم. وقد انتقل هذا الطبق إلى البلاد العربية والأوروبية. ومن صالون زينب كانت تخرج القفشات والتشنيعات والنوادر. وإذا لم تجد زينب من تشنع عليه شنعت على نفسها. وعاشت أبواب الفن سنوات طويلة على قفشات زينب صدقي، وأصبحت كل نكتة في مصر تنسب إليها، وإذا أراد الكتاب الشبان أن ينشروا قفشة أو نكتة أو نادرة نسبوها إلى زينب، حتى جاء وقت أصبحت زينب مثل «جحا» تنسب إليه كل نادرة. ولو كانت زينب فرضت ضريبة قدرها جنيه واحد عن كل نكتة نشرتها المجلات منسوبة إليها لأصبحت من صاحبات الملايين.

وفي هذه الأثناء ألفت زينب صدقي جمعية أطلقت عليها اسم «جمعية النميمة» مهمتها جمع الإشاعات والنوادر عن ممثلي وممثلات المسرح المصري. وانضم إلى هذه الجمعية كثيرون من الفنانين والفنانات وفي مقدمة من انضموا إليها أم كلثوم التي كانت صديقة حميمة لزينب صدقي.





وفي حياة زينب صدقي قصص حب كثيرة، فقد أحبها كثير من أكبر كتاب مصر المعروفين. وقد تزوجها في وقت من الأوقات الشاب إحسان العقاد وكان من أغنى شباب مصر، وحاصرته أسرته وأرغمته على الطلاق فطلقها مرغمًا. ومن بين الذين أحبوها الأستاذان محمد التابعي وفكري أباظة، وكان فكري يطلق عليها اسم الجاسوسة الحسناء، وكان يعتمد عليها في الحصول على الأخبار السياسية التي تنفرد بها مجلة المصور التي كان يرأس تحريرها. ولكن أحمد راسم الذي كان في وقت من الأوقات مديرًا لمكتب رئيس الوزراء ومديرًا لإدارة المطبوعات كان كما تقول زينب أكبر حب في حياتها. وفي يوم من الأيام أحبها عدد من وكلاء الوزارات في وقت واحد وتنافسوا على الفوز بحبها، وكانت المجلات المسرحية يومئذ تنشر أنباء هذه الحرب بين وكلاء الوزارات كأنها بلاغات حربية.

ومن شوقي أمير الشعراء عشقت الشعر وحفظت جميع دواوينه. وكان يتردد على صالونها هو وحافظ إبراهيم وأحمد رامي، وكانت تطارحهم الشعر، وكانت مجالسهم معها من أمتع ما يحدث في الصالونات الأدبية في القاهرة.

وحضرت زينب أشهر قصص الحب بين الممثلين والممثلات، وكانت تجد متعة في أن توفق بين العشاق المختلفين. وقد شهدت قصة الحب بين يوسف وهبي وعزيزة أمير وهي القصة التي انتهت بطلاق يوسف من زوجته الإنجليزية. وقصة حب المخرج عزيز عيد مع الممثلة الصغيرة فاطمة رشدي، وقصة عشق الممثل الكبير جورج أبيض التي كانت تعارض هذا الزواج، وكان جورج يسمي دولت بـ «البابيون» أي الفراشة، وقد اعتنق الاثنان الدين الإسلامي وحفظا معًا القرآن الكريم.

وتقول زينب صدقي إن أحسن ممثلة ظهرت على المسرح المصري كانت روزاليوسف، وفي رأيها أن روزا تفوقت على الممثلات الأوروبيات. ولو كانت في أوروبا لنافست سارة برنار أعظم ممثلات العالم في تلك الأيام. وكانت روزا تمتاز بأنها مجموعة من العواطف وفي مقدمتها الحنان، وكانت صادقة في التمثيل، ومعجزة في الاندماج في أدوارها. وتضيف أن فاطمة رشدي هي أحسن ممثلة بعد روزاليوسف وبعدهما هي.

وتقول زينب: «إن فاطمة رشدي رغم تمثيلها الحب والهوى والغرام لم تحب أبدًا سوى المسرح، وقد كان المسرح هو هواها وغرامها وحبيبها الوحيد. وكانت تحب المسرح في رجال معينين، ولكنها لم تحب الرجال في المسرح». أما رأيها في يوسف وهبي: «فقد كانت الناس جميعًا يرونه دون جوان المسرح أي الممثل الذي يهيم بهواه كل النساء المترددات على مسرح رمسيس، ولكن يوسف لم يحب أبدًا سوى يوسف وهبي». فتعتقد زينب أن يوسف لم يحب أحدًا أبدًا وكان يمثل الحب مع كل امرأة يعرفها، وكان عنيفًا في حبه، وكان يكره المسرحيات التي تكون بطلتها امرأة. وتقول زينب إن أمينة رزق كانت تحب يوسف وهبي بجنون. وكانت تحب فيه أستاذها لا حبيبها، وكانت لا تستطيع أن ترفض له أمرًا. وكانت تقول: «إن أمينة رزق تزوجت في بيتها من شاب ممتاز، ولكن هذا الزواج لم يستمر سوى أسابيع؛ لأنها كانت تعشق المسرح، ولم تحتمل أن تتزوج اثنين في وقت واحد (المسرح والرجل الذي تزوجته) ولهذا أسرعت تطلب الطلاق». وقالت زينب صدقي إنها كانت على علاقة وثيقة بأمينة رزق تأتمنها على أسرارها وتستطيع أن تؤكد أن حب أمينة رزق الشهير ليوسف وهبي كان حبًّا بريئًا، وقالت إن يوسف وهبي كان بخيلاً مع النساء، وكان يعتقد أنه لا توجد امرأة تستحق أن ينفق عليها قرشًا واحدًا، وكان يضحك ويقول: «المفروض أن المرأة هي التي تنفق على الرجل».

وفي رأيها أن أحسن ممثل عرفته في حياتها هو الفنان حسين رياض، لم يكن ممثلاً فقط وإنما كان أستاذًا وهو يمثل، وكان له قدرة عجيبة على أن ينقل قدرته إلى الممثلة التي تقوم أمامه بالتمثيل ويليه في هذه المقدرة علام، وكان يوسف وهبي ممثلاً عظيمًا هاويًا لفن التمثيل والدليل على ذلك أنه اشترى بالثروة الكبيرة التي ورثها عن أبيه عبد الله وهبي مسرحًا عظيمًا هو مسرح رمسيس. وفي رأيها أن سر عظمة أم كلثوم أنها كانت مطربة هاوية أكثر منها محترفة، والفنانون العظام هم الذين يعشقون الفن ولا تهمهم المادة. وذكرت أنها عشقت أم كلثوم وبقيت صديقة لها مدة طويلة، كانت تحدثها صباح كل يوم في التليفون، فإذا لم تسمع صوتها كل صباح انقبض قلبها، وشعرت طوال اليوم بأن شيئًا هامًّا ينقصها. وتعتقد زينب صدقي أن أكبر عباقرة ظهروا في مصر كانوا ثلاثة هم: أم كلثوم كمطربة، ونجيب الريحاني كممثل، ومحمد عبد الوهاب كموسيقار. وهؤلاء هم الخالدون الثلاثة. نجيب الريحاني عبقرية، وكان على خلق كريم، وكله إحساس ومشاعر وعواطف، وكان قادرًا على انتزاع الدموع من عيون الضاحكين السعداء. وعرف هذا الرجل كثيرًا من النساء، ولكنه لم يحب سوى امراة واحدة هي بديعة مصابني، وكان أسعد رجل في العالم عندما كانت زوجته، ولكنه طلقها؛ لأنه كان يغار عليها. فقد كانت فاتنة في شبابها، وعاش ثلاثين سنة بعد الطلاق دون أن يتزوج مرة أخرى. عرف الكثيرات وعشق الكثيرات ولكن قلبه كان دائمًا مع بديعة. وفي نهاية حياته عاش مع سيدة كانت تحبه وتهتم به، وأراد أن يعبر لها عن تقديره لخدماتها، فقرر أن يترك لها البيت الكبير الذي بناه بكده وعرقه. وكان كل ما استطاع أن يجمعه من ثروة بعد عمل متواصل دام أربعين عامًا، وحدد يومًا معينًا يذهب فيه إلى الشهر العقاري ويسجل البيت باسم هذه السيدة، وقبل أن يفعل ذلك بساعات أسلم الروح، وخرجت السيدة الوفية هائمة على وجهها في الشارع.

وفي مجد رمسيس وقمة النجاح كانت المرتبات زهيدة؛ حيث كانت السيدة روزاليوسف تتقاضى أربعين جنيهًا وصلت

إلى ستين جنيهًا، وكان المخرج عزيز عيد يتقاضى ستين جنيهًا. وزينب صدقي وحسين رياض ثلاثين جنيهًا، وأحمد علام خمسة وعشرين جنيهًا وفاطمة رشدي أربعة عشر جنيهًا. وكان دخل الليلة الواحدة في مسرح رمسيس يتراوح بين ثلاثمائة جنيه وأربعمائة جنيه، وكان ثمن التذكرة جنيهًا وخمسة قروش وثلاثة قروش.

وكان يوسف وهبي يمثل دائمًا الإفلاس، وكانوا يقابلونه في سوريا ولبنان وشمال إفريقيا كنابليون بونابرت. وقد رأى مجدًا لم يره أحد من الفنانين من قبل أو من بعد. وكان إذا وصل إلى مدينة خرجت المظاهرات الضخمة تحييه وتهتف بحياته.

وفي تلك الأيام كانت الحياة رخيصة في مصر؛ حيث كان ثمن رطل اللحم البتلو قرشين ونصف، وثمن رطل الضأن ثلاثة قروش وخمسة مليمات، وثمن وقة التفاح قرشين ونصف، وكان ثمن الحذاء المستورد من باريس ثلاثة جنيهات، وكان ثمن جريدة الأهرام خمسة مليمات.

وفي شبابها كانت زينب صدقي أكثر فنانة تتلقى خطابات إعجاب في مصر، ولكثرة الخطابات لم تكن تستطيع أن تقرأها كلها، ولهذا عينت لنفسها أكثر من سكرتير، وكانوا من الأدباء والصحفيين والشعراء. ولكثرة عددهم فقد كانت تعطيهم أرقامًا، فكان لديها السكرتير الأول والسكرتير الثالث عشر. وكان لها بلاط كبلاط الملوك والأمراء تسير وخلفها طابور من المعجبين، وكانت مشهورة بكرمها؛ حيث يستطيع الأصدقاء أن يدخلوا بيتها كل يوم فيجدوا طعامًا مطبوخًا ومائدة مهيأة.

وبقيت زينب صدقي تشترك في فرقة رمسيس حتى عام ١٩٣٠م، وقامت الفرقة برحلة إلى الخارج، وفوجئت زينب بيوسف وهبي يقدم لها تذكرة سفر في الدرجة الثالثة، فألقت التذكرة في وجهه، وقالت له: «لم أركب في حياتي الدرجة الثالثة».

عاشت هذه الممثلة طوال حياتها في الدرجة الأولى وحرصت دائمًا على كرامتها، وباعت كثيرًا من أثاث منزلها، والتحف الثمينة التي كانت تحتفظ بها والهدايا الفاخرة التي كانت تنهال عليها ومكتبتها التي كانت مليئة بكتب كبار الأدباء ودواوين الشعراء حتى مقبرتها باعتها لتشتري الدواء وذلك بعد حياة من العز والرفاهية لم تعرفها فنانة قبلها أو بعدها، ومع ذلك لم تفارق الابتسامة شفتيها. وكانت تردد دائمًا مثلاً يقول الناس: «خيبتها السبت والأحد، وأنا خيبتي لم ترد على أحد». وهي تلوم الفنانين الشبان الذين يبحثون عن الثروة والثراء قبل أن يبحثوا عن الفن وكانت تقول إن الفنان ليس موظفًا حكوميًّا حتى يعامل حسب الدرجات، وإنما يجب أن يقفز النابغ حسب كفاءته والطالب عندما يتخرج في كلية الطب يبقى كومبارس في القصر العيني حتى ينبغ ويصير طبيبًا عظيمًا أو جراحًا مشهورًا، ويعين طبيبًا في الأرياف ويبقى سنوات يذهب إلى مرضاه راكبًا على حمار، ثم يكبر الطبيب تدريجيًّا، وبعد سنوات يصل إلى الدرجة الأولى ليهوي بعد ذلك إلى الدرجة التاسعة. ومصيبة الفنان الشاب هو الغرور فيرفض أن يمشي على الشوك أو أن يصعد درجات الهرم درجة بعد درجة، وإنما يريد أن يصعد في مصعد كهربائي ولا يحتمل الصبر والاستمرار.

وتقول زينب صدقي إنه لما أنشئ معهد التمثيل عام ١٩٣٠م فوجئت بأن طلبة السنة الأولى في المعهد يهاجمون يوسف وهبي وجورج أبيض وفاطمة رشدي وحسين رياض وغيرهم من كواكب المسرح الذين أمضوا عشرات السنين حتى وصلوا إلى سماء المجد. وكانت تقول دائمًا: «اصبروا وانتظروا وكافحوا لتصلوا إلى سماء المجد في ٢٤ ساعة». والذين نجحوا منهم هم الذين كابدوا عشرات السنين وتحملوا الفقر والحرمان. أما الذين لم يحتملوا الكفاح الطويل فقد ذهبوا في زوايا النسيان. وتقول زينب: «الله يرحم المسرح زمان عندما كنا نعمل فيه من باب الهواية. جاء يوم بعت فيه أثاث بيتي لأشتري ثيابًا أمثل بها دوري في غادة الكاميليا، ونجيب الريحاني الذي كسب من رحلاته في أمريكا الجنوبية ألوف الجنيهات ثم عاد إلى مصر وقدم مسرحًا خسر فيه كل هذه الألوف وكاد أن يموت من الجوع، ثم بدأ يكافح من جديد من الصفر. ويوسف وهبي الذي ورث عن أبيه الأطيان والعمارات، ولم يتردد في أن يغامر بكل مليم ورثه وكافح وأفلس وغرق في الديون ولم ييأس، بل بدأ من جديد، واستطاع أن يسدد كل ديونه حتى أصبح من أصحاب الملايين. إلا أنني لو بدأت حياتي بائعة فول لأصبحت اليوم من أغنى الأغنياء ولكن حياتي ومتعتي وسعادتي كانت المسرح ومن أجله كل تضحية تهون».

وكانت أمنية زينب أن تموت وهي على المسرح تقوم بدورها، ولكن القدر لم يحقق لها هذه الأمنية. كانت واقفة على المسرح تمثل دور مرجريت جوتيه في غادة الكاميليا ووقعت على الأرض وأصيبت بكسر في الساق، ولم تتوقف عن التمثيل بل استمرت على المسرح تمثل دورها وظن الجمهور أن سقوطها وعرجها هو جزء من الرواية، وتوهم أنها اندمجت في تمثيل الدور إلى أن انتهت المسرحية وسقطت على الأرض. وارتفع الستار لتحية بطلة المسرحية فكانت تبكي، والجمهور كان يتوهم أنها اندمجت في الدور؛ دور المرأة العاشقة التي تموت من الحب ومرض السل في وقت واحد. وأسدل الستار ولم يرفع بعد ذلك.

أصبحت الممثلة المليئة بالحركة والحيوية والنشاط عرجاء. سألتها يومًا وقد بلغت الثمانين من عمرها، عن المنظر الذي أثر في حياتها ولا تنساه أبدًا، فقالت: منظران؛ منظر عودة سعد زغلول من المنفى سنة ١٩٢١ عندما خرجت مصر كلها تستقبله وقام الممثلون والممثلات بمظاهرة جالت في الشوارع، وكنت يومها أضع على وجهي البرقع الأبيض، وكان الممثلون والممثلات يرتدون ملابسهم المسرحية المزركشة ويحملون سيوفهم الخشبية التي يظهرون بها في مسرحياتهم، كما خرج





صورة تجمع ثلاثًا من فنانات مصر، زينب صدقي وأمينة رزق وفردوس محمد.

والقضاة ووكلاء النيابة والمحامون والأطباء والشيوخ والمشايخ، والرجال والنساء. وأذكر أن الإنجليز أطلقوا النار على المتظاهرين فسارت جنازة وطنية كبرى يتقدمها ١٢ نعشًا هي نعوش الشهداء الذين قتلهم الإنجليز. والمنظر الثاني الذي لا أنساه يوم جنازة سعد زغلول في يوم ٢٣ أغسطس ١٩٢٧م؛ كانت النساء تلطم خدودها، والرجال يبكون ويصيحون «سايبنا لمين يا سعد». كان في كل بيت مأتم وفي كل قرية ومدينة جنازة، فلم تشيع جنازة سعد في القاهرة وحدها بل أقيمت له جنازة في كل مدينة وقرية. لم أر في حياتي القاهرة حزينة بائسة تعيسة كما رأيتها في ذلك اليوم. ارتدى الناس جميعًا ملابس الحداد؛ كأن الذي مات هو أبوهم وابنهم، وكل شيء في الحياة توقف؛ أقفلت المسارح ودور السينما أبوابها، وأغلقت الحوانيت والمقاهي وكان الناس يمشون في الشوارع منكسين رءوسهم، لا تسمع صوتًا سوى صوت النحيب والبكاء والعويل. في ذلك اليوم رأيت عظمة هذا الشعب فعلاً، وأحسست أنني فخورة بشعب يعرف الوفاء.

وقالت إنها لا تنسى الممثلة الراحلة فردوس محمد التي كانت تمثل دور الأم. فقد كانت إنسانة بمعنى الكلمة، وإذا سمعت أنني مريضة كانت تسرع إلى بيتي حافية تطمئن على صحتي.

وأشادت بنادية لطفي وإنسانيتها وشهامتها، وقالت: «إن الناس زمان كانوا يعرفون الصداقة والوفاء، وأنه الآن زاد عدد السكان ونقصت الصداقة والوفاء».

ومنذ أيام كانت زينب صدقي تزورني في مكتبي، وسألتها فجأة عن الرجل الذي لن تنساه أبدًا، ففتحت حقيبتها وأخرجت صورة وأعطتها لي، وكانت صورة أحمد راسم الرجل الذي أحبته منذ ٥٧ سنة. لقد بقيت هذه الصورة في حقيبة يدها ٥٧ سنة.. أحبت وعشقت وأحبها الكثيرون وعشقها الكثيرون، ولكن هذه الصورة بقيت في حقيبة يدها طوال هذه السنين وكذلك بقيت في قلبها.



الملكية

رموزها وتصاويرها في الطابع البريدي المصري

هدى طالب سراج



روى مسلسل «الملك فاروق» قصة آخر ملوك مصر، مسلطًا الضوء على الجوانب الإنسانية التي أهملها التاريخ في شخصيته. وقد أثار العمل، الذي أخرجه حاتم علي، موجة من الأسئلة حول المعالجة التاريخية التي تعرضت لها شخصيات المسلسل، والتي طويت صفحاتها وصارت خارج الذاكرة. وبحسب «العربية نت»، تعتبر مؤلفة المسلسل الدكتورة لميس جابر أن التاريخ في تلك الفترة «كان مكتوبًا مرتين: مرة كي يتم إخفاؤه، ومرة ثانية كي يتم إظهاره بشكل يخدم مصلحة ما».

نعرّج في هذه المقالة على الطوابع البريدية المصرية منذ صدورها ولحين قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، في قراءة تجديدية لا تقف عند حدود تظهير الوجه الملكي لمصر، بقدر ما ترمي إلى تسليط الضوء على ما نعتبره إرثًا وثائقيًّا رسميًّا غنيًّا بالدلالات، ويستأهل أن نستعين به لإحياء ذاكرة سجلت بالصورة والعنوان فترة ما من تاريخ المنطقة المعاصر.

كانت وظيفة التصوير المخصص للمجالات الطوابعية، يوم الولادة الأولى وفي مرحلة التأسيس، أحادية الدلالة، تحيل إلى الدولة أي المرجعية التي صممت وصدّرت الطابع. وهذا ما سجلته لنا الطوابع المصرية[1]، منذ نشأتها عام ١٨٦٦م في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣م – ١٨٧٩م) وصولاً إلى قيام المملكة المصرية عام ١٩٢٢م. عنونت هذه الطوابع متعددة الإصدارات بـ بوستة مصرية؛ وكانت رسوماتها مقتصرة على أبي الهول والأهرامات في مجملها مع استثناءين اثنين؛ الأول عبارة عن مجموعة طوابع عام ١٩١٤م التي حملت رسومات لـ فلوكة، وكليوباترا، وقصر رأس التين، وأهرامات الجيزة، وأبي الهول، والكرنك، ومعبد أبي سنبل، وقلعة صلاح الدين، وسد أسوان؛ والثاني حمل الرسوم ذاتها بالإضافة إلى رسم الملك رمسيس عام ١٩٢١م. وهذه المستجدات التصويرية كانت فرعونية بامتياز فيما عدا الفلوكة وقصر رأس التين وقلعة صلاح الدين، وسد أسوان. وتكمن أهمية قصر رأس التين في أنه التصوير الطوابعي الأول الذي يرمز لأسرة محمد علي في تلك الفترة. فالقصر هو الصرح المعماري الوحيد الذي شهد وعاصر قيام أسرة محمد علي في مصر، والتي استمرت نحو مائة وخمسين عامًا، وهو نفس القصر الذي شهد لاحقًا غروب حكم الأسرة العلوية عن مصر عندما خُلِعَ الملك السابق فاروق ورحل منه على ظهر اليخت الملكي المحروسة من ميناء رأس التين في الإسكندرية. أما قلعة صلاح الدين أو قلعة الجبل، كما يسميها المصريون، والتي تمثلت بجامع محمد علي، على الطابع، فهي مزدوجة الدلالة. وإذ كانت تتشارك مع قصر رأس التين في الإشارة لحكم العائلة العلوية في إحداها، فهي أول معلم إسلامي ظهر على الطابع المصري. وقد ذكرت المصادر والمراجع المختلفة أنه ما إن أتم محمد علي باشا إصلاح القلعة، وفرغ من بناء قصوره ودواوينه وعموم المدارس، رأى أن يبني جامعًا كبيرًا بالقلعة لأداء الفرائض الدينية وليتضمن مدفنه.

شهدت الطوابعية المصرية مع قيام المملكة المصرية واعتلاء الملك فؤاد الأول عرش مصر عام ١٩٢٢م، ومن بعده الملك فاروق (١٩٣٦م – ١٩٥٢م)، تغيرًا ملحوظًا. فقد عنونت إصداراتها باللغة العربية باسم المملكة المصرية، وأحيانًا بـ الدولة المصرية. وقد أضيف عنوان المناسبة؛ أما بالنسبة للغة الأجنبية فقد استعملت الفرنسية. وبادئ ذي بدء، تمثلت رسومات الطوابع، بالإضافة إلى أبي الهول والأهرامات التي أمست رموزًا أيقونية لمصر الحديثة برأس الدولة، أي الملك، في إصدارات متعددة. كما حملت أيضًا الرموز الطبوغرافية أو رموزًا تتعلق بالبريد عمومًا وبالبريد الجوي تحديدًا. يندرج هذا التدبير الذي تماثل مع الإرث الطوابعي العالمي منذ نشأته عام ١٨٤٠م، في إطار مواكبة العصر والتمظهر بحلة رسمية حديثة بحسب مقاييس ذلك الزمان.

ومذاك تطورت تصاوير طوابع تلك الفترة بتطور وظيفة الطابع البريدي التي أضحت، تدريجيًّا، ترسيخية وداعمة لفكرة الدولة وكينونتها التمثيلية. وفي محاولة استعادية لرسم صورة عهدي الملكين فؤاد الأول وفاروق، والتي امتدت على مدى ثلاثين عامًا (١٩٢٢م – ١٩٥٢م)، نستعرض طوابع تلك الفترة التي حملت عناوين متعددة مسجلةً بتلك الريادة في الثيمية الطوابعية العربية. وتوخيًا للتسهيل، عمدنا إلى تصنيف هذه المجموعة في بابين أساسيين؛ هما: الباب الأول باب السياسة، والباب الثاني باب الإنجازات.

تنقسم الطوابع التي يمكن تصنيفها في باب السياسة إلى حيزين متداخلين؛ أولهما الملكية الوليدة المستجدة كنظام حكم والتي استمدت كينونتها من الملك وشخصه، والتي ارتأت أنْ ترسم صورتها، أسوة بعروش أوروبا العريقة. ضمن هذا التوجه، صدرت الطوابع التي حملت رسومات الملك فؤاد الأول أعوام (١٩٢٢م و١٩٢٧م و١٩٣٢م و١٩٣٦م)[2] ، والملك فاروق أعوام (١٩٣٧م و١٩٣٩م و١٩٤٥م و١٩٤٧م و١٩٥٢م). كما أنها عمدت إلى إصدار طوابع تذكارية للمناسبات الملكية؛ مثل عيد ميلاد الملك فؤاد ١٩٢٦م؛ وعيد الملك فاروق ١٩٣٨م و١٩٤٥م وزواجه الثاني ١٩٥١م؛ وعيد ولي العهد فاروق التاسع عام ١٩٢٩م؛ وميلاد الأمير أحمد فؤاد ولي العهد وأمير الصعيد عام ١٩٥٢م. كما رُمز للطفولة عام ١٩٤١م بطابع يحمل صورة الأميرة فريال ابنة الملك فاروق، ولعيد ميلادها الخامس عام ١٩٤٣م.

وفي محاولة لإظهار استمرارية الحكم ومشروعيته، نالت أسرة محمد علي نصيبها من الطوابع. فصدرت أربعة طوابع مكرسة للأسرة الحاكمة؛ الأول بمناسبة الذكرى الثامنة لوفاة الملك فؤاد الأول عام ١٩٤٤م. والثاني في الذكرى الخمسين لوفاة الخديوي إسماعيل عام ١٩٤٥م. والثالث بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة إبراهيم باشا عام ١٩٤٨م. وهذا الأخير حمل صورته وصورة سفن بحرية في استذكار لمعركة «نافرينو» البحرية

١ الطوابع المعروضة من مجموعة السيد شفيق طالب.

٢ التواريخ المدرجة في المقالة هي تواريخ صدور الطوابع.

الفاصلة عام ١٨٢٧م، التي اشترك فيها الأسطولان العثماني والمصري الذي كان بقيادة إبراهيم باشا لقمع التمرد اليوناني على السلطنة العثمانية، والتي أدى تدخل القوات الأوروبية فيها، وهي فرنسا وبريطانيا وروسيا، إلى هزيمة العثمانيين. أما مؤسس الدولة المصرية الحديثة محمد علي، فصدر له طابع بمناسبة الذكرى المئوية لوفاته عام ١٩٤٩م يحمل خارطة الإمبراطورية المصرية في عهده بالإضافة إلى رسمته. ومتى نظرنا بتمعن إلى هذه الطوابع التي صدرت في عهد الملك فاروق ملك مصر والسودان، تبدُ لنا بجلاء مسألة حصر الاحتفالية بفرع من فروع الأسرة الحاكمة؛ أي من المؤسس الأول مرورًا بإبراهيم باشا ابن محمد علي، فإسماعيل بن إبراهيم، وصولاً إلى الملك فؤاد الأول ابن إسماعيل، وانتهاءً بالملك فاروق بن فؤاد، ودون التوقف عند حكام مصر الآخرين من ذرية محمد علي.

وفي مجال آخر، صدرت طوابع تذكارية تعكس التوجه السياسي للحكم، وكُرست لمناسبات تشكل محطات مهمة ومصيرية في تاريخ مصر الحديث. ونتوقف عند المعاهدة المصرية الإنجليزية التي تمثلت بصورة جامعة للوفد المصري برئاسة النحاس باشا والوفد الإنجليزي عام ١٩٣٦م. وكان لمؤتمر منترو لإلغاء الامتيازات نصيبه؛ فحملت الطوابع والميدالية التي صدرت للمناسبة رسمة مميزة عام ١٩٣٧م. كما صدر طابع مميز بمناسبة زيارة جلالة الملك عبد العزيز بن سعود إلى مصر عام ١٩٤٦م. ونال تأسيس جامعة الدول العربية نصيبًا من إصدارات الطوابع المصرية، فحمل أحدها شعار الجامعة عام ١٩٤٥م. ولم يغب المؤتمر الأول للجامعة الذي انعقد في إنشاص عن التكريم الطوابعي؛ فصدرت سبعة طوابع حملت رسومات كبار المشاركين في المؤتمر عام ١٩٤٦م؛ وأسس هذا الشأن الطوابعي المتعلق بمؤتمرات القمة تقليدًا لا يزال مفعوله ساريًا إلى يومنا هذا.

وبمناسبة إخلاء القوات الأجنبية لقلعة الجبل، حمل الطابع رسمة الملك فاروق والقلعة والعلم المصري عام ١٩٤٦م؛ كما بدا أيضًا الملك وهو يرفع العلم المصري على طابع بمناسبة جلاء القوات الأجنبية عن دلتا النيل عام ١٩٤٧م. وتمثل البرلمان المصري على طابع بريدي ١٩٤٧م؛ بمناسبة انعقاد المؤتمر السادس والثلاثين للاتحاد البرلماني الدولي في القاهرة.



واستتباعًا لموضوع السيادة، صدر طابع بمناسبة وصول القوات المصرية إلى غزة تمثل برسمة حملت صورة الملك فاروق والقوات المصرية العسكرية في عام ١٩٤٨م. كما صدر طابع تذكاري بمناسبة انتهاء النظام القضائي عام ١٩٤٩م. ويتوج تاريخ إلغاء معاهدة ١٩٣٦م الشأن السيادي، لذا أتت المجموعة التي صدرت للمناسبة عام ١٩٥٢م شديدة التعبير. وقد حمل طابع منها رسمة مصر متمثلة بامرأة مجنحة وعبارة «مصر والسودان تحت تاج الفاروق» «١٦ أكتوبر ١٩٥١م». أما الطابعان الآخران من المجموعة، فحملا صورة الملك فاروق، وعبارة «ملك مصر والسودان».



ومن وجهة نظر بحثية خالصة، نرى أن الطوابع التذكارية التي نصنفها في باب "الإنجازات" يمكن إدراجها على أنها أيديولوجيا ترويجية منظمة تخدم مشروعية هذه السلطة التي تبثها عبر الدعاية للإنجازات والسعي لتحديد الأهداف. دعاية رسمية تملك قابلية الانتشار في جميع أصقاع العالم، بأقل كلفة ممكنة. وتحمل هذه المجموعة من الطوابع عناوين عديدة؛ مثل المؤتمرات وهي الأكثر، والمعارض، فضلاً عن مناسبات تدشين مرافق ومعاهد ومنشآت رسمية.

وبوقفة سريعة نقرأ عناوين المؤتمرات التي حفظها لنا الطابع المصري: المؤتمر الدولي للجغرافيين (١٩٢٥م) (ويعتبر أول إصدار تذكاري)، المؤتمر الملاحي الدولي (١٩٢٦م)، مؤتمر القطن الدولي (١٩٢٧م و١٩٣٨م و١٩٤٨م و١٩٥١م)، مؤتمر الإحصاء (١٩٢٧م)، المؤتمر الدولي لأمراض المناطق الحرة (١٩٢٨)، المؤتمر الدولي للسكك الحديدية (١٩٣٢م)، مؤتمر الطيران الدولي (١٩٣٣م)، المؤتمر العاشر لاتحاد البريد العالمي (١٩٣٤م)، مؤتمر طب العيون الدولي الخامس عشر (١٩٣٧م)، المؤتمر الدولي للاتصالات السلكية واللاسلكية (١٩٣٨م)، المؤتمر الدولي للجذام (١٩٣٨م)، وأخيرًا مؤتمر الملاحة الدولي للشرق الأوسط (١٩٤٦م). ونستخلص، من هذه القراءة، مؤشرين ملحوظين: الحيوية العلمية لهذه المؤتمرات الدولية التي عقدت في مصر، والمكانة العالمية التي تبوأتها القاهرة في تلك الفترة.

وفي تكريس رسمي ثمين، يشكل مثابرة اقتصادية متميزة، صدرت طوابع بمناسبة افتتاح بور فؤاد عام ١٩٢٦م، وافتتاح الخط الجوي بين القاهرة وأثينا وروما عام ١٩٤٨م، والمعرض الزراعي الصناعي أعوام ١٩٢٦م و١٩٣١م و١٩٣٦م و١٩٤٩م. وفي لفتة تتعدى الانشغالات الطوابعية الرسمية، لا ضيرَ من الإشارة إلى أنه في عهد الملك فؤاد تم التفكير بإنشاء المتحف الزراعي، وتم تخصيص سراي الأميرة فاطمة إسماعيل لهذا الغرض. وفي العام ١٩٣٨م، افتتح الملك فاروق المتحف الذي يسجل تاريخ الزراعة عبر تاريخها الطويل منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الحديث.

أما المعرض الدولي للفنون الجميلة الحديثة الذي صدرت له طوابع عام ١٩٤٧م، فيحيلنا لمنحى آخر نستذكر من خلاله تاريخ الفنون الجميلة الحديثة في مصر في محطتين؛ هما: المحطة الأولى افتتاح مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام ١٩٠٨م أي منذ قرن ونيّف من الزمان، والمحطة الثانية افتتاح متحف الفن الحديث في سراي نجران عام ١٩٣٧م. وفي الإطار التربوي الثقافي نفسه، صدرت طوابع تذكارية بمناسبة افتتاح معهد فؤاد الأول للصحراء، وفي الذكرى الخامسة والسبعين للجمعية الجغرافية الملكية المصرية. وإن كان المقام لا يتسع لسرد تاريخ

ذاكرة مصر

هذه الصروح العلمية على أهميتها، لكن هذه الطوابع التي حفظت لنا هذه المناسبات كفيلة بإضاءة تاريخية ثقافية على محطات تحديثية مهمة في تاريخ مصر الحديث.

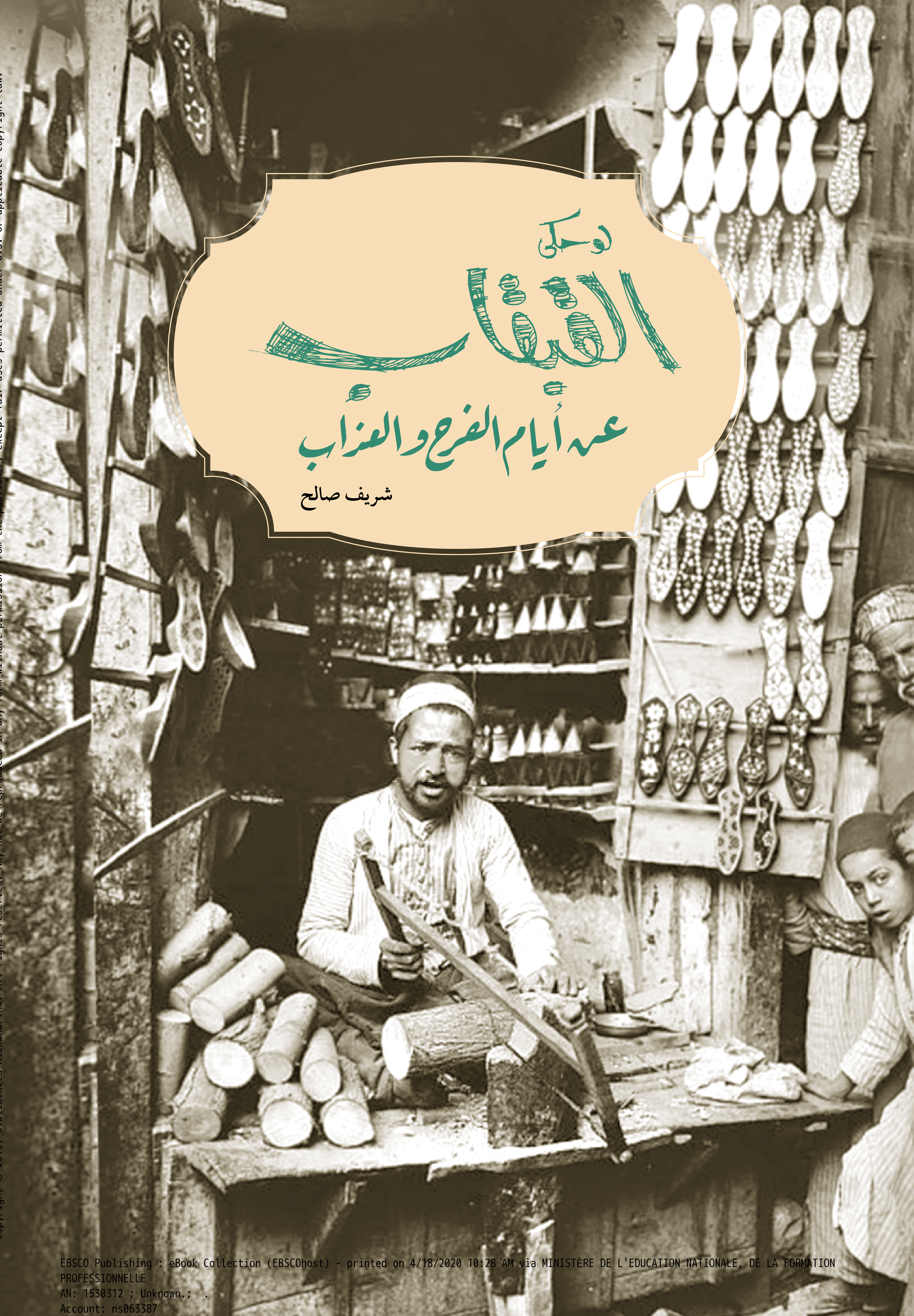
كان للطابع الذي صدر بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لجامعة فؤاد الأول عام ١٩٥٠م دلالات خاصة. فالجامعة الأهلية تأسست رسميًّا عام ١٩٠٨م، وظلت قائمة في طابق واحد في قصر «جانا كليس». وفي عام ١٩٢٥م، صدر مرسوم ملكي من أحمد فؤاد ملك مصر وأول رئيس للجامعة فيما سبق بتحويلها إلى جامعة حكومية، وسميت «الجامعة المصرية»، وبذلك تأسست أقدم جامعة قومية في الشرق كله تملكها الدولة. تبرعت الأميرة فاطمة ابنة الخديوي إسماعيل بالأرض التي تقوم عليها الجامعة اليوم، وشيدت فيها بنايات: كليات الآداب، والطب، والحقوق، والهندسة، والطب البيطري، والزراعة، فضلاً عن مكتبة الجامعة والمدينة الجامعية. وفي ١٩٣٦م بعد رحيل الملك فؤاد، أطلق اسمه على الجامعة تكريمًا له. وهذا ما يترجمه الطابع البريدي الذي حمل عنوان «جامعة فؤاد الأول» والتاريخ «١٩٢٥م – ١٩٥٠م». وحينما قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، تغير الاسم إلى «جامعة القاهرة».

وختامًا نعرج أيضًا على موضوعي البريد والرياضة لريادتهما كشأن عام، وبالتالي انعكاسهما على مسار الطوابعية العربية؛ إذ صدرت طوابع تذكارية بمناسبة مرور ثمانين عامًا على صدور أول طوابع مصرية عام ١٩٤٦م. تكونت المجموعة من أربعة طوابع حمل الأول رسمة أول طابع مصري، والثاني رسمة الخديوي إسماعيل، والثالث رسمة الملك فؤاد، والرابع رسمة الملك فاروق. وهي ذكرى حميمة على قلب كل عربي؛ كون الطابع المصري هو باكورة الطوابع العربية عام ١٨٦٦م. والأمر ينسحب أيضًا على موضوع الرياضة التي صدر لها أول طابع عربي بمناسبة الدورة الأولى لألعاب البحر الأبيض المتوسط عام ١٩٥١م.

وكما سبق عرضه، فمنذ ظهوره في ستينيات القرن التاسع عشر، اتخذ الطابع البريدي المصري عبر التاريخ تنوعات في أدواره أسوة بمعظم طوابع العالم. وكانت له أدوار ووظائف تطورت من العلامة الرمزية إلى الذاكرة الجمعية، مرورًا بالنزعة إلى الأرشفة، إلى إعلانه كجزء من مقتضيات الدعاية الرسمية للدولة. ومن بين كل تلك الأدوار المنوطة بالطابع البريدي، ظلت طبيعته كوثيقة أرشيفية وتاريخية مجالاً حيويًّا حاولنا من خلالها استعادة صورة ما عن معالم فترة الملكية، واستعنا بها لبسط هذا الموضوع الحيوي للقارئ العربي، دون أن نغفل كونها صورةً مروتشةً ومجمّلة للدولة ولرأسها ولإنجازاتها، أسوة بكل أشكال الدعاية. لكنها دعاية مقننّة ومضبوطة بحكم حرفية الإدارة الرسمية وجدية الطابع وسمته الرسمية التي لا لبس فيها، والتي لا مناص لنا من التوقف عندها بموضوعية وعلمية.

ونختم بالقول إن الطابع البريدي، على ضآلة حجمه، هو واحد من أدوات السلطة، ورمز لكينونتها، وفسحة حضارية وثقافية وتواصلية لصيرورتها، ولهذه الخاصيات يحقّ له أن يتخذ مكانته المميزة والمشرّفة في ذاكرة مصر بفخر واعتزاز.





لو حكى
القبقاب
عن أيام الفرح والعذاب
شريف صالح

أنا «القبقاب»

كنتُ قبل مئات السنين حذاء الملوك والفرسان والقضاة، قبل أن يتدهور بي الحال إلى وضع بائس في «ميضة» أي مكان الوضوء. وبعد أن كان الإسكافيون يتفننون في صناعتي، أصبحوا يكتفون بقطعة خشب مستطيلة يعلوها سير سميك من إطارات السيارات.

ثم سرعان ما استبدلوني بـ «شباشب» صينية من بلاستيك رديء، ملوثة ولزجة معظم الوقت. وعندما سألني «الشبشب»: منذ متى وأنت هنا؟ أخبرته أنني هنا منذ مئات السنين! فابتسم ساخرًا، ولم يصدق أنني كنت يومًا حذاء الجميلات! كانت تلك «الشباشب» تحسدني على إيقاع خطواتي الرنانة، التي يحبها الصغار والكبار، ويسمونها «طرقعة» أو «قرقعة».

ورغم أنني أكثر نظافة منها، وأعيش أطول، ولا أتأثر بالحرارة ولا البرودة، وأحافظ على القدم جميلة بلا تشققات، وأمنع الانزلاق، استكثروا عليّ أن أقضي أيامي الأخيرة في «الميضة» فلم يعد لي أثر سوى ما يروى عني وعن أجدادي في الكتب. فاسمحوا لي أن أكتب لكم سطوري الأخيرة، وقبل أن أبدأ، أوصيكم أولًا أن تحفروا على قبري هذين البيتين لابن هانئ الأندلسي الذي قُتل عام ٣٦٢هـ، وكأنه كان يتنبأ بمصيري قبل أكثر من ألف عام:

كنت غصنًا بين الأنام رطيبًا ... مائس العطف من غناء الحمام

صرت أحكي رءوس أعداكَ ... في الذل برغم أداس بالأقدام

لن أستطيع أن أتذكر ولادة أجدادي الأوائل، لكن كل المدن العربية كانت تتفنن في صناعتي، في دمشق والقاهرة وبغداد وبيروت، وكان الإسكافيون يعيشون على صناعتي، بل كان لي سوق باسمي خلف الجامع الأموي في دمشق يسمى «سوق القبقابية».

واستخدموا في صناعة نعلي أرقى الأخشاب من شجر الحور والزان والجوز والمشمش والصفصاف والتوت. يقومون أولًا بتقطيع الخشب إلى شرائح مرسومة حسب مقاس القدم، ثم إزالة الزوائد الأمامية والخلفية، وبعدها يتم تشكيل الكعب، ثم التنعيم ويشمل الحف والطلاء. باختصار كانت قطعة الخشب تتحول إلى منحوتة جميلة، ومن أعلاها يتم تثبيت



السير الجلدي بالمسامير القبقابية. وغالبًا يتم تزيين النعل والسير بالصدف والعظم، وأحيانًا بالجواهر والأحجار الكريمة، لكبار القوم ونسائهم.

أنواع

كانت هناك أنواع كثيرة مني، للرجال والنساء، للفقراء والأغنياء، ولكل نوع اسم خاص به؛ مثل: «الزحاف» الذي اشتهر بين العوام، و«السجك»، و«الشِّبراوي» الذي كان يصل ارتفاع نعله إلى شبر، و«الجركسي» و«العكاوي». وقد يصل ارتفاعي إلى نصف ذراع إذا رغب قصار القامة في تطويل أنفسهم، إلى درجة أن مؤذن الجامع الأموي في القرن السابع للهجرة، وكان قصير القامة، عُمل له قبقاب عالٍ جدًّا ليرفعه عن الأرض.

أيام.. وأيام

بحكم عمري الطويل أنا وأجدادي شهدت أيام فرح وسعادة وأيام عذاب وشقاء، فليس أشد على نفسي من إذلال رجل حر وإجباره على تقبيل «قبقاب» مسئول، أو إهانة زوج لامرأته وضربها بي إلى أن يحدث لها عاهة.

وللأسف يتهمونني بأنني كنت وراء مصرع قاضي الحنفية في مصر برهان الدين الكركي الذي كان يتوضأ على بركة الفيل وانزلقت رجله، وعندما استبطؤوه، جاءوا إلى البركة فرأوا عمامته عائمة وفردة من قبابه على السلم.

لكن الحادثة المشهورة التي لا يغفرها لي أحد، واتهمت فيها بأنني كنت سبب انهيار الدولة الأيوبية وقيام دولة المماليك عندما أغلقت أم علي وجواريها الحمام على الملكة شجر الدر عام ١٢٥٧م وانهلن عليها ضربًا بالقباقيب إلى أن ماتت دون أن يسمع أحد صراخها فينقذها!

والأسوأ من ذلك أنهم كانوا يجرسون الجناة بالطواف على حمار، ويعلق في عنقه قبقاب. ولا أدري لماذا تلك النظرة الدونية للحذاء الذي يعيش معنا ولا يفارقنا، ويشهد أيامنا كلها بحلوها ومرها!

وهناك قصة طريفة تُروى عن جِنِّي تلبس جارية المتوكل فدفع ابن حنبل بقبقاب الوضوء إلى صاحب له، وقال له: تمضي إلى دار أمير المؤمنين وتجلس عند رأس الجارية وتقول للجني: يقول لك أحمد: أيهما أحب إليك تخرج من هذه الجارية أو أصفعك بهذا النعل؟ فمضى وقال ما سلف، فقال الجني على لسان الجارية: «السمع والطاعة، لو أمرنا ألا نقيم في العراق لغادرنا».

في مقابل ذلك كانت لي أيام مجيدة، كلها فرح وسعادة، ففي عهد الملك الناصر محمد بن قلاوون، كانت الحسناوات من الطبقة الراقية يحرصن على ترصيعي بالمجوهرات. ويكفي أن أذكّر تلك «الشباشب» الصينية البائسة التي لا تعرف تاريخي، أن نائب الشام وفد إلى مصر عام ١٣٧٢م وكان في جملة هداياه للسلطان «ثلاثة قباقيب نسائية من الذهب فيها اثنان مرصعان بالجوهر قيمتها مائة وخمسون ألف درهم». أما الآن فللأسف ثمني لا يساوي خمسة جنيهات ولا يغري أحدًا بالشراء!

في الأغاني والأفلام

كانت الجميلات يتدللن بارتدائي، ويحرصن أن أكون مرتفعًا عن الأرض، ومطرزًا بالصدف، أو مطليًّا بالفضة كما في القبقاب العرايسي الذي كان من لوازم الزفاف في سوريا.

ولأعترف لكم أنني كنت أشكل مع الخلاخيل سيمفونية إغواء، بدءًا من جواري القصور حتى حسناوات الأسر الراقية في العراق اللواتي كن يسرن بي بدلال، على أرضيات الأحواش والطوارم.

للأسف ولت تلك الأيام، ولم يبق لتلك الفتنة من أثر سوى أغنية لشادية تقول فيها:

«رنة قبقابي يا امه

وأنا ماشية يا امه بتميل راسي

الـــكل قالوا

اسم الله

حتى العزول القاسي»

والأجمل منها أغنية عبد العزيز محمود «يا أسمر يا جميل» التي يقول فيها: «يا اللي كعابك فوق قبقابك ورد في ميه» .. هل هناك شعر أجمل من هذا قيل في فتنتي؟

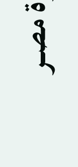
أما الأغنية الشعبية الليبية فتقول كلماتها على لسان زوج:

«يالابسة القبقاب

طقة بطقة

ردي بالك عليّ

أنا دافع حقه»







وفي الأهازيج السورية أغنيات؛ مثل: «مريت من قدام بابها.. وسمعت رنة قبقابها» و«قبقابك ترللي.. وسيره بيغني.. وعروستنا الحلوة بعمرك تتهني».

وللشاعر إسماعيل بريك قصيدة طريفة يقول فيها:

أَبلَغْتُ سَلْوَى غاية الإعجابِ   فَرَمَتْ بوجهي فردة القبقابِ

لاطفتهـا ونهرتهـا بتــودُّدٍ   فَجَرَتْ إليّ وجرجرت أثوابي

أغنيات وأفلام وحكايات كثيرة كنت بطلها، ولعلكم تذكرون بالطبع فيلم «مراتي مدير عام» و«قبقاب» الموظف «عبد القوي» أو شفيق نور الدين الذي كان يحتفظ به داخل «دوسيه» لأوقات الصلاة، وأيضًا قبقاب «غوار الطوشة» للفنان السوري دريد لحام الذي كان يتبختر فيه مدبرًا المقالب.

كأن الفن لا يريدني أن أموت وتنقطع سيرتي من الحياة، لذلك تفاجأت أن الفنانات خرجن في مظاهرات ضد جماعة الإخوان وهن يرفعهن «القباقيب». ومازال عشاق «الأنتيكات» يعلقونني في بيوتهم كديكور بعد تزييني بالنقوش.

حتى الأمثال الشعبية لم ينقطع ذكري فيها، فمازال الناس يقولون «سبحان العاطي الوهاب بعد الشبشب والقبقاب»، و«لف السير على القبقاب صار الأعداء أحباب»، و«الشبشب والقبقاب بقوا أصحاب».

قد أكون انقرضت من العالم العربي، وانقرض الإسكافيون المهرة، بعد أن أصبحنا جميعًا نعيش عالة على المنتجات الصينية وغيرها، ولا نصنع أي شيء بأيدينا وعلى ذوقنا. لكن الأمل الآن في بيوت الأزياء الراقية التي مازالت تقدرني حق قدري، وتتفنن في صناعة أحذية نسائية باهظة الثمن، مستوحاة من طرازي العتيق؛ لأنه يكسب القدم الراحة والجمال، فالسر كله يكمن في نعل سميك عالٍ وسير جلدي، وإيقاع أثناء السير. هذا هو سري الذي لن تستغني عنه كل نساء العالم أبدًا.


مِنْ ذاكِرَةِ السِّينَما
توجو مزراحي

ولد توجو مزراحي بمدينة الإسكندرية في ٢ يونية عام ١٩٠١م لأسرة مصرية، يهودية الديانة. وتعلم بمدارس الإسكندرية حتى حصل على دبلوم التجارة الفرنسية، حصل على درجة الدكتوراه في الاقتصاد، بجانب إجادته لعدة لغات. ثم رحل إلى إيطاليا في عام ١٩٢١م ليكمل تعليمه في دراسة التجارة، ولكنه انتقل إلى فرنسا، وفي عام ١٩٢٨ عاد إلى الإسكندرية.

قام بتأسيس شركة الأفلام المصرية بالإسكندرية، وفي عام ١٩٢٩م قام بإنشاء استديو سينمائي. في عام ١٩٣٠م عرض أول أفلامه «الهاوية» بدار سينما «بلفي». وبعد ثلاثة شهور عرض في القاهرة تحت اسم جديد «الكوكايين». في ٢٣ فبراير ١٩٣١م، قام توجو مزراحي بإنتاج وإخراج وتصميم الديكور وكتابة السيناريو والحوار وعمل المونتاج، وقام بتمثيله ممثلون بأسماء مستعارة؛ مثل عبد الله ثابت، وفاطمة ثابت، وفاطمة حسن مشرقي

في عام ١٩٣٢م قدم فيلم «٥٠٠١» (خمسة آلاف وواحد). وفي عام ١٩٣٣م قدم فيلمه الناطق الأول «أولاد مصر» من تمثيله. ويعتبر هذا الفيلم من أوائل الأفلام التي قام بتصويرها مدير التصوير الرائد عبد الحليم نصر. وقد قام بتصوير جميع أفلام توجو مزراحي التي أخرجها بعد ذلك فيما عدا فيلم «ليلة ممطرة»، ثم قدم مزراحي أول أفلامه الكوميدية «المندوبان» في عام ١٩٣٤م.

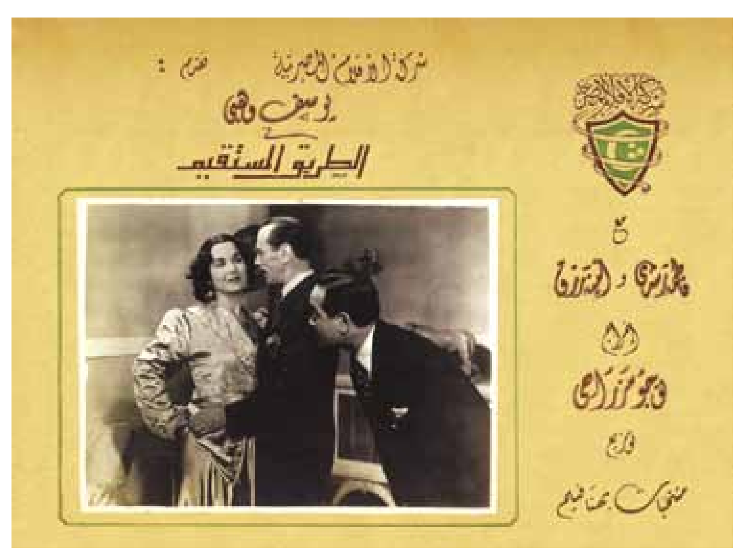
واصل مزراحي استغلال نجاح الثنائي الكوميدي (فوزي الجزايرلي وإحسان الجزايرلي)، فقدمهما في فيلمه التالي «الدكتور فرحات» عام ١٩٣٥م وشاركهما بالتمثيل في أحداث الفيلم . في عام ١٩٣٥ قدم أيضًا فيلمين؛ فيلمه الأول «شالوم الترجمان» ، وفيلمه الثاني عام ١٩٣٥م كان باسم «البحار». نقل نشاطه إلى القاهرة وأخرج تسعة عشر فيلمًا، وأنتج عددًا آخر من الأفلام، فقدم فيلمين مع علي الكسار؛ الأول في عام ١٩٣٦م، والثاني في عام ١٩٣٧م ثم «العز بهدلة»، في عام ١٩٣٨م قدم فيلم «التلغراف»، وفيلم «أنا طبعي كده».

في عام ١٩٤٨م غادر توجو مزراحي القاهرة إلى إيطاليا، وأقام هناك وتوقف عن النشاط السينمائي، وتوفي في ٥ يونية عام ١٩٨٦م.

الفنانة عزيزة أمير والمخرج توجو مزراحي في بروفة أحد الأفلام.



إعلان فيلم تحيا الستات، من إخراج توجو مزراحي.



إعلان فيلم الطريق المستقيم، من إخراج توجو مزراحي.

الحماية البريطانية على مصر
أسبابها ونتائجها

قراءة في المراسلات البريطانية والأمريكية

بقلم: Joseph Folk

ترجمة: الدكتورة صفاء خليفة

ولد جوزيف وينجت فولك في براونزفيل، وهي مدينة تقع بولاية تينيسي في وسط شرق الولايات المتحدة، تخرج في جامعة فاندربيلت عام ١٨٩٣، ثم انتقل إلى مدينة سانت لويس الأمريكية. وبعد أن جذب الانتباه في تسوية نزاع عمالي، عمل بالمحاماة، وأصبح مشهورًا في تسوية قضايا الفساد والرشوة، ثم انتخب عمدة المدينة في عام ١٩٠٤، وفي فترة ولاية الرئيس الأمريكي وودر ويسلسون شغل منصب الوكيل في وزارة الخارجية ومستشار الرئيس الأول للجنة التجارة بين الولايات. وفي عام ١٩١٨ عاد إلى سانت لويس كمستشار عام لغرفة التجارة. رشح لمجلس شيوخ الولايات المتحدة في عام ١٩١٨، وهزم أمام الجمهوريين. استمر في ممارسة القانون والتي تطورت محليًّا وعالميًّا، ثم أصبح فولك مستشارًا في مصر عام ١٩١٩. وفي عام ١٩٢٣ قام بتمثيل دولة بيرو في المفاوضات مع تشيلي في النزاع على تاكنا- أريكا.

توفي جوزيف وينجت فولك في ٢٨ مايو ١٩٢٣ في مدينة نيويورك، ودفن في براونزفيل، تينيسي. ومن أهم مؤلفاته عن مصر: القضية المصرية، وتناول فيه موضوعات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨).

Folk, Joseph Wingate, *The case of Egypt*, (Washington, D.C., 1919).

في عام ١٨٣٥م بدأت مصر حربها ضد تركيا من أجل الاستقلال، كانت القوات المصرية ناجحة وكادت القسطنطينية أن تسقط في أيدي قوات الجيش المصري ثم تدخلت القوات الإنجليزية والفرنسية لحفظ توازن القوى، ومن خلال تأثير بريطانيا العظمى، تم إقرار معاهدة لندن وأصبحت مصر مستقلة من الناحية العملية إلا أنها خاضعة اسميًّا لتركيا بالإضافة إلى دفع ٣,٥ ملايين دولار سنويًّا إلى تركيا.

وفي عام ١٨٨٢م نشرت بريطانيا – باسم حماية الخديوي من الشعب المصري – قواتها في الإسكندرية. وكان الهدف الأساسي من احتلال مصر هو قمع الحركة الشعبية وجمع الديون الناجمة عن إنشاء قناة السويس. ولقد وعدت القوات البريطانية رسميًّا بسحب تلك القوات عدة مرات، وجاءت تلك الوعود من قبل رؤساء وزراء بريطانيا.

في بداية الحرب العالمية الأولى أخذت مصر جانب الحلفاء ضد كلٍّ من تركيا وألمانيا اعتقادًا بأن الحرب قامت لأجل حقوق الدول القومية الصغيرة ولإعطاء حق تقرير المصير لكل الشعوب، أعلنت مصر الحرب ضد دول الوسط في ٦ أغسطس ١٩١٤م. وفي نوفمبر ١٩١٤م دخلت تركيا الحرب إلى جانب دول الوسط وهاجمت مصر. وفي مقابل ذلك، قدمت بريطانيا بيانًا مع الولايات المتحدة الأمريكية بهدف حماية مصر من الهجوم التركي، وذلك في ١٨ ديسمبر ١٩١٤م.

عندما أعلنت إنجلترا الحماية على مصر شعر الشعب المصري بالقلق تجاه النوايا البريطانية تجاه مصر، ولذلك أرسل ملك إنجلترا جورج الخامس برقية إلى سلطان مصر يتعهد فيها للشعب المصري بأن هدف الحماية هو الحفاظ على استقلال مصر ووحدة أراضيها.

نشرت تلك البرقية في صحيفة لندن تايمز في ٢١ ديسمبر ١٩١٤م، نصها: «أريد أن أعبر عن بالغ الصداقة المخلصة والتأييد الدائم من جانب إنجلترا لاستقلال مصر وتأمين مستقبلها ورخائها. أنا واثق ومقتنع بأنك قادر على التعاون مع وزرائك ومع بريطانيا بنجاح للتغلب على كل المؤثرات التي تدمر استقلال مصر وحريتها وثرواتها».

ورد عليه سلطان مصر: «أعبر لك عن خالص امتناني بشعور الصداقة وتأكيدًا على تأييدك المعنوي في حماية تكامل واستقلال مصر».

كان حسين باشا رشدي رئيس وزراء مصر في ذلك الوقت، وأكد في بيان له نشر في ٣٠ أكتوبر ١٩١٩م في تقرير الكونجرس Congressional Record صفحة ٨١٩٩ بأن الحماية البريطانية هي رهن لظروف الحرب، ومهمتها الحفاظ على استقلال مصر خلال الحرب على أساس أن مصر ساندت الحلفاء طيلة فترة الحرب فقط، وقدمت ما يزيد عن المليون رجل للجيش البريطاني.

وعندما تم توقيع الهدنة كان هناك فرحة وابتهاج في مصر لأنهم تأكدوا أن هدف الحرب هو الدفاع عن حق تقرير المصير لكل الشعوب، ولكي يكون العالم آمنًا للديمقراطية، ولأن الحكومات يجب أن تحكم شعوبها بالإجماع والموافقة، وبطبيعة الحال فإن مصر سوف تعترف إنجلترا باستقلالها.

قام شعب مصر من خلال أعضاء المجلس التشريعي المصري، والأغلبية التي انتخبها شعب مصر، وعمداء المدن، وبعض القادة من المواطنين بصفة عامة باختيار لجنة لحضور مؤتمر السلام في باريس لعرض القضية المصرية. وتلك اللجنة برئاسة سعد زغلول، وفي اللجنة أيضًا هناك محمد محمود باشا والدكتور عفيفي، وكان كلٌّ منهما يقود المواطنين في مصر. تلك اللجنة تم تعيينها للذهاب إلى باريس وللترتيب لمسألة انضمام مصر لعصبة الأمم.

تم القبض على أربعة أعضاء من تلك اللجنة، ومن ضمنهم سعد زغلول، ومحمد محمود باشا، ونفيهم إلى مالطة، وكانت التهمة الوحيدة الموجهة إليهم هي مطالبتهم بحق تقرير المصير لمصر. وعندما وصلت الأخبار إلى مصر حدث غضب شديد، وثارت جموع الشعب في مظاهرات، وكان رد فعل بريطانيا هو فتح رشاشات النيران في وجه المتظاهرين السلميين وغير المسلحين، وقتل حوالي ١٠٠٠، وجُرح الكثيرون في أسبوع واحد.

وفي النهاية أجبر الرأي العام المصري الحكومة المصرية لتقليل عدد المفوضين السجناء. وعندما وصل أعضاء اللجنة إلى باريس، بدلاً من اكتساب حق تقرير المصير لمصر كما وعدت بريطانيا، إلا أنها خرقت كل الوعود التي رسمتها، وكتبت في معاهدة فرساي المادة ١٤٧ على النحو التالي: «تصرح ألمانيا أنها تعترف بالوصاية الإنجليزية المفروضة على مصر في ١٨ ديسمبر ١٩١٤م». وكانت تلك طريقة مخادعة لتأمين الاعتراف بالوصاية البريطانية على مصر.

وكانت النتيجة أنه بدلاً من جعل مصر آمنة للديمقراطية ومن الاعتراف بحق تقرير المصير، فأصبح كل مواطن مصري يتجرأ ويؤيد حق تقرير المصير علانية يحاكم محاكمة عسكرية أو يعاقب دون محاكمة من قبل السلطات العسكرية البريطانية. وأصبح من السخرية الدفاع عن هذا المبدأ. وأية مطالبة من المصريين بالحرية سوف يقابلها عقاب عسكري من بريطانيا.

أعطى التصديق غير المتحفظ على المادة ١٤٧ شبه موافقة إيجابية على الجزء الخاص بموقف الولايات المتحدة من الحماية

البريطانية على مصر وتحويلها إلى غنائم حرب لبريطانيا، وعلى الجزء الخاص بالقضاء على حق تقرير المصير في مصر تحت مسمى «الحماية» أو «الوصاية» والتي بموجبها تدعي بريطانيا سيادتها على مصر.

من خلال إدراج هذا البند في المعاهدة استطاعت بريطانيا أن تجعل الولايات المتحدة شريكًا في القضاء على حق تقرير المصير في مصر، وإذا لم تتعامل المعاهدة مع الحالة المصرية فلن يكون من الضروري أن تقول الولايات المتحدة أي شيء خاص بمصر، ولكن تلك المادة من المعاهدة تتعامل مع الحالة المصرية وإذا تم التصديق عليها دون مراجعه سوف يكون موقف الولايات المتحدة هو نفس موقف بريطانيا في الاستيلاء على ضم مصر تحت الوصاية أو الحماية.

هناك تحفظ تفسيري يبدو ضروريًا للتعريف بما تفهمه الولايات المتحدة عن الوصاية لتعني: «إذا لم ترغب الولايات المتحدة في المشاركة في تدمير الديمقراطية في مصر فهي تعتبرها مستعمرة تابعة لبريطانيا».

اتحد الشعب المصري ضد الحكم البريطاني العسكري، فالمسلمون كالأقباط في تأييدهم للاستقلال على حدٍ سواء، والعلم الجديد لمصر هو الهلال مع الصليب.

وبهذا أصبحت «عدم العدالة» هي طريقة معاملة بريطانيا لمصر، وهذا على عكس ما جاء بتعهدات الحكومة البريطانية لمصر. ولقد طالب حزب العمل وعدد كبير من الصحافة الليبرالية بريطانيا بالالتزام بوعودها لمصر. أعلن إمبرياليو بريطانيا ضم مصر. ولقد انتقدت لندن تايمز الحكومة البريطانية لسياساتها في مصر. انتقدت المانشستر جارديان *The Manchester Guardian* بموضوعية مسألة التزام بريطانيا بوعودها لمصر. كما أن لندن ناشن *London Nation*؛ وهي جريدة حرة في عددها الصادر في ١٠ يناير ١٩٢٠م أكدت أن الحكومة البريطانية لا يمكنها أن تتحمل مسئولية خرق وعود الاستقلال التي أعلنها ملك إنجلترا – جورج الخامس – للشعب المصري. وفي نفس اليوم في الصفحة رقم ٤٩٧ من نفس العدد أكدت: «سوف نقول مرة واحدة أن مطلب الاستقلال لابد من الاعتراف به».

إذا صدقت الولايات المتحدة على المادة ١٤٧ للمعاهدة بدون مراجعة، فسوف تتخذها بريطانيا مبررًا من الولايات المتحدة لكي تضم مصر باعتبارها مستعمرة بريطانية. ولكي لا ترتكب الولايات المتحدة هذا الخطأ لابد من مراجعة تفسيرية للآتي والتي قدمها السيناتور أوين: «تتفهم الولايات المتحدة الوصاية المشار إليها في القسم السادس من المعاهدة والتي هدفها حفظ الاستقلال والوحدة للأراضي المصرية خلال فترة الحرب».

في إبريل ١٩١٩م ولأسباب غير معروفة بعثت وزارة الخارجية الأمريكية في باريس إلى الممثل الدبلوماسي في القاهرة تعترف بالحماية البريطانية على مصر.

وبناءً على طلب مستر أوين Owen وبعد الاعتراف بالحماية، فإن وزير الخارجية لانسينج Lanseng كتب في خطابه في ١٦ ديسمبر ١٩١٩م للسيناتور أوين قائلا: «إن الاعتراف الذي تم في إبريل ١٩١٩م مؤهل وتعرض للمراجعة والهدف منه هو إحكام السيطرة على الشئون المصرية». ولقد أرفق لانسينج نسخة مطوية من هذا الخطاب إلى الحكومة البريطانية ومفاده: «إنه في ظل ظروف الحرب التي أعلنتها تركيا ضد مصر فإن بريطانيا قررت وضع مصر تحت الحماية واتخاذ كافة الإجراءات الضرورية لأمن سكانها والدفاع عن الدولة وحماية العديد من المصالح الهامة الموجودة هناك».

ولقد أرفق لانسينج خطابه إلى السيناتور أوين بمثل هذه اللغة: «من المفترض أن غاية بريطانيا العظمى هي تحقيق وعود الملك جورج الخامس ملك إنجلترا لسلطان مصر كما هو منشور في لندن تايمز في ٢١ ديسمبر ١٩١٤م، تلك الوعود كما تظهر في برقية الملك جورج الخامس وهي الاستقلال».

ولقد أقر لانسينج في خطابه إلى أوين الحماية البريطانية على مصر، ولكنه يطلق عليها الوصاية المزعومة أو التي تدعي وصاية ومفادها السيطرة على الشئون الخارجية المصرية خلال فترة الحرب.

ولذلك فإن السيطرة التي اعترفت بها الولايات المتحدة لم تصل إلى حد فرض الوصاية أو الحماية، ولكن المادة ١٤٧ إذا تم التصديق عليها بدون مراجعة، فسوف تعني الاعتراف بالحماية البريطانية على مصر، وضم مصر لبريطانيا، وذلك ليس في صالح الولايات المتحدة، وفي نفس الوقت هو ضد المبادئ التي أُعلنت من أجلها الحرب.

الحالة المصرية هي كالتالي:

بسبب الحرب فإن مصر ليست في مركز يسمح لها بالاستقلال الكامل كدولة مستقلة ذات سيادة تحت السيطرة الاسمية لتركيا. عندما دخلت مصر الحرب إلى جانب الحلفاء بعد أن شرعت تركيا بمهاجمة مصر، فإن السيطرة الاسمية لتركيا على مصر قد انتهت بطبيعة الحال. بالإضافة إلى التصريح البريطاني الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩١٤م، والذي بموجبه أُلغيت السيطرة الاسمية التركية على مصر منذ أن دخلت تركيا

الحرب ضد مصر والحلفاء ، هذا الإلغاء للسيادة التركية على مصر أيدته الولايات المتحدة وقوى أخرى. ومنذ ذلك الوقت أصبحت مصر فعليًّا مستقلة ذات سيادة فيما عدا مسألة الحماية البريطانية المفروضة عليها، ولقد بررت بريطانيا هذا الفعل بأن الحماية رهن ظروف الحرب والحفاظ على استقلال مصر ووحدة أرضيها.

أما المراجعة التفسيرية المطروحة فإنها تحدد الحماية باللغة التي استخدمها الملك جورج الخامس نفسه، وهذه المراجعة ضرورية لتوضيح نية الولايات المتحدة في قبول الوصاية من عدمه، وأنها تريد أن توضح موقفها من الحماية، وتوضح أنها ليست شريكًا أو طرفًا في نقل سيادة الشعب المصري إلى بريطانيا، وتدمير استقلالها.

تعد مصر واحدة من أغنى دول العالم، وإذا سمحت لبريطانيا أن تضمها بمساعدة الولايات المتحدة وتدمر حريات الشعب المصري، فإن بريطانيا العظمى سوف تأمن الأراضي المصرية بقدر ما تكلف الحرب بريطانيا العظمى.

إن الحالة المصرية منذ ما يزيد عن النصف قرن هي مسألة دولية، ولكنها شأن داخلي لبريطانيا، والشعب المصري ليس لديه أي طعن أو استغاثة لعصبة الأمم. فقيود العبودية سوف تفرض على الشعب المصري من خلال المعاهدة المؤسسة لعصبة الأمم أيضًا. والشعب المصري سوف تحكمه القوة وليس الحق أو العدالة.

ويبقى التساؤل هل ستساعد الولايات المتحدة بريطانيا في هذا التخطيط البريطاني تجاه دولة تؤمن بنفس مبادئها عن حق تقرير المصير للشعوب؟ ولو حاربت مصر ضد الحلفاء، هل كانت مصر ستتلقى معاملة أفضل؟ وهل يجب أن تعامل مصر (الحليف) بشكل أسوأ من ألمانيا (الخصم)؟

إن التصديق على المادة ١٤٧ بدون مراجعة سوف يعد انتهاكًا للوعود التي أقرتها الحكومة البريطانية للشعب المصري، وانتهاكًا لحق الاستقلال الذي أكد عليه ملك إنجلترا – جورج الخامس – لسلطان مصر السابق، وسوف يكون ضد سياسة الولايات المتحدة التي تحترم مصر، كما ذكر وزير خارجيتها لانسينج في خطابه، وضد المبادئ التي تحارب من أجلها الولايات المتحدة نفسها. وسيكون معنى ذلك أنه بدلاً من دعم حق تقرير المصير، سوف تدمره، بدلاً من جعل العالم آمنًا للديمقراطية، سوف يكون في هذا الجزء تدمير للحرية في مصر والدفع بها في وجه الأوتوقراطية العسكرية للحكم البريطاني.

This telegram was published in the London Times, December 21, 19[illegible]
and is as follows:

"On the occasion when Your Highness enters upon your Hig[illegible]
office, I desire to convey to Your Highness the expression of
my sincere friendship and the assurance of my unfailing support
in safeguarding the integrity of Egypt, and securing her future
well being and prosperity.

"Your Highness has been called upon to undertake responsi-
bilities of your high office at a grave crisis in the national
life of Egypt, and I feel convinced that you will be able, with
the cooperation of your ministers and the protection of Great
Britain, successfully to overcome all the influences which are
seeking to destroy the independence of Egypt, and of the wealth,
liberty and happiness of the people.

(Signed) GEORGE R. and I."

To this the Sultan of Egypt replied:

"I present to Your Majesty the expression of my deepest
gratitude for the feelings of friendship with which you see fit
to honor me, and for the assurance of your valuable support in

Some interpretative reservation, therefore, seems necessary to
define what the United States understands the word "protectorate"
to mean, unless the United States desires to actively take part in
destroying democracy in Egypt, and tying Egypt to Great Britain as
a subject and conquered nation.

war initiated by Turkey against Egypt, Great Britain had decided to
place Egypt "under its protection, and to order the adoption of all
measures necessary for the safety of the inhabitants, the defense of
the country, and the protection of the many and various important
interests existing there." A copy of this letter from the Secretary

GERMANY DECLARES THAT SHE RECOGNIZES THE PROTECTORATE
PROCLAIMED OVER EGYPT BY GREAT BRITAIN ON DECEMBER 18, 1914 ***.

To keep the United States clear of participation in this wrong, there
should be an interpretative reservation in the sense of the following,
which has been introduced by Senator Owen of Oklahoma:
THE UNITED STATES UNDERSTANDS THE PROTECTORATE REFERRED TO IN
SECTION SIX OF THE TREATY TO HAVE BEEN MERELY A WAR MEASURE TO
PRESERVE THE INTEGRITY AND INDEPENDENCE OF EGYPT DURING THE WAR.



مصر والتصوير الاستشراقي جسر بين الفن والتاريخ

أحمد سالم سالم

عند سماع كلمة استشراق «Orientalism» يتراءى لنا على الفور كل من يسعى إلى طلب الشرق بما فيه وبمن فيه، أو بمعنى آخر من أراد التعرف على عالم الشرق من خلال الدراسات المختلفة اللغوية منها والدينية والتاريخية والاجتماعية... إلخ. وإذا كنا بصدد التحدث بصورة حصرية عن الاستشراق في فن التصوير، فلا يمكننا التغافل عن كافة الفروع الأخرى التى لا تنتمي إلى عالم الفنون عامة، ولكنها تؤثر فيه بصورة أو بأخرى، لاسيما الظروف السياسية والاجتماعية. وإذا كان لفظ مستشرق يطلق بشكل عام على العالم الغربي الذي يهتم بالدراسات الشرقية، فإن لفظ المستشرق في الفن يطلقَ على من تواصل مع فنون الشرق ونهل من معينها وتأثر بها في إنتاجه، لاسيما مصر التي كانت وستظل دومًا درة من درر هذا الشرق المضيئة، يسري نورها عبر الزمان والمكان؛ ليسحر أعين الناظرين ويلهم خيال الفنانين.

لم يكن هذا العالَم فيما مضى قرية صغيرة يرى فيها القاصي الداني كما هو عليه اليوم، إنما كان منقسمًا إلى عوالم حضارية؛ كلٌّ منها يتميز بميزاته الخاصة التي لا تتوافر لدى غيره، ومن هنا بدأ الاستشراق كهواية أو حب استطلاع من بعض المغامرين الأوروبيين الذين جذبهم الشرق بسحره وغموضه؛ فمنهم من زاره بدافع التجارة ومنهم بدافع السياحة أو العلم أو حتى الغزو، فأخذوا في وصفه في كتبهم. إلا أن الاستشراق أخذ رويدًا رويدًا يتحول إلى مهمة وحرفة لا غنى عنها، وذلك مع تشعب العلاقات وتطورها بين الشرق والغرب، حتى اتخذ الطابع العلمي المنهجي في القرن القرن التاسع عشر، حين وصلت المسألة الشرقية والتوغل الغربي في الشرق الأدنى إلى ذروته.

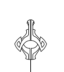
وكما أن الأحداث السياسية كانت لها الغلبة دائمًا فيما يخص التأثير والتأثر الحضاري الحادث في حياة الشعوب، فقد كان لها أيضًا عظيم الأثر في الانطلاقة الأولى لما يسمى بالتصوير الاستشراقي أو دخول الموتيفات الشرقية في تكوين عناصر الصورة لدى كثير من الفنانين الغربيين. ويمكننا اعتبار أن البداية الحقيقية للتأثير العميق كانت مع سقوط القسطنطينية العاصمة البيزنطية العتيدة في يد الأتراك العثمانيين المسلمين عام ٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م، والذي أدى بدوره إلى ذوبان ذلك الحاجز الكبير بين أوروبا والشرق، القائم منذ ظهور الحضارة الإسلامية إلى حيز الوجود. وعلى الرغم من ذلك؛ فلا يمكننا أن نتغافل عن الإرهاصات الأولى التي أدت إلى تلك البداية الحقيقية. فقد حدثت البدايات التكوينية الأولى لذلك التأثير في العصور الوسطى، عندما وجه القائمون على الحضارة الإسلامية أنظار الغرب إلى عظمة تراثهم الكلاسيكي القديم، فكان ذلك بمثابة الشرارة التي أشعلت جذوة النهضة الأوروبية، التى شهدت إيطاليا بداياتها الأولى؛ بسبب ذلك الرابط الحضاري الكبير الذي ربط مدنها بمراكز الحضارة العربية الإسلامية في البحر المتوسط، والذي استمر طوال العصور الوسطى. فكان على سبيل المثال الفنان والنحات الإيطالي نيقولا بيزانو Nicola Pisano (١٢٢٥م – ١٢٨٧م)، هو من أبرز من أرسى قواعد النهضة الفنية الإيطالية، التي استمدها من موطنه الأول صقلية؛ أحد المعاقل التي ازدهرت فيها الثقافة العربية الإسلامية.

بعد أن استطاع نيقولا بيزانو تحرير فن النحت من الموضوعات الدينية التقليدية وخضوعه لأساليب العمارة، جاء أحد أهم الفنانين في القرن الرابع عشر وهو الإيطالي جيوتو دي بندوني Giotto di Bondoni (١٢٦٧م – ١٣٣٧م)، والذي على يديه اختفى الجمود البيزنطي من الفن الإيطالي، وفي ذلك يقول ليوناردو دافنشي «لقد أظهر جيوتو وصور ما رآه»، أي أنه استطاع إضفاء الواقعية على فن التصوير. غير أنه كان من أوائل الفنانين الرواد في إظهار الموتيفات الشرقية الإسلامية في فن التصوير الأوروبي، وكان ذلك على أغلب الظن بسبب اتصاله الوثيق وتأثره بالشاعر الإيطالي الشهير دانتي أَلجيري Dante Alighieri (١٢٦٥ – ١٣٢١م)؛ صاحب الكوميديا الإلهية، ذلك العمل الذى أثر على منظومة الفكر الأوروبي وعلى مجمل الأعمال الفنية في ذلك العصر. وقد أوضحت الأبحاث الأوروبية الحديثة تأثر ذلك العمل بصورة مباشرة بالإسلام والعديد من المفكرين المسلمين أمثال ابن عربي وابن سينا والغزالي، وذلك من خلال اطلاع كاتبه على أعمالهم المترجمة التي ظهرت في عصره بالأندلس، وأدى ذلك بدوره إلى وصول تلك التأثيرات إلى الأعمال الفنية.

لقد عمل جيوتو منذ بداية حياته الفنية على إدخال صورة الشرق المسلم في بنية اللوحة التاريخية في فن التصوير على الجدران، المستقاة من الإنجيل والتوراة وحياة الرسل والقديسين، وفي جدارياته بفلورانسا، عكس جيوتو روح العصر التي ميزت الثقافة الإيطالية في القرن الرابع عشر؛ حيث قام بتصوير فصول من حياة القديس فرنسوا الأسيزي الذي شارك في الحملة الصليبية الخامسة على مصر وزار مدينة دمياط، وبهذه الجداريات كرس جيوتو الصورة النقدية العدائية للإسلام التي بدأها دانتي؛ ما هي إلا انعكاس لما كانت عليه مسيحية القرون الوسطى من عداء للإسلام والمسلمين. أما من حيث الشكل فقد قامت تصاويره على مبدأ محاكاة الواقع الذي لم يصل بعد في ذلك العصر إلى النضوج الكامل؛ من حيث مراعاة فن المنظور وعلم التشريح. ومع ذلك فقد حاول إضفاء صورة الإنسان الشرقي زيًّا وسحنة، وتصوير عناصر الطبيعة والعمارة والأزياء الشرقية.


جيوتو: القديس لويس أمام السلطان.

إلا أن التصوير الاستشراقي أخذ منحىً آخر منذ فتح القسطنطينية كما ذكرنا آنفًا، فلم يكن ذلك الفتح حدثًا عابرًا، وإنما كانت له آثار بعيدة المدى على العالم عامة وأوروبا خاصة، وذلك على كافة الأصعدة وصولاً إلى المجالات الفنية والثقافية. فبعد أن كانت القسطنطينية مركزًا للثقافة المسيحية اليونانية في العالم، تحولت لحاضرة إسلامية أسهمت في إعادة البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي لأوروبا، بعد أن أصبحت على يد الفاتح مركزًا لنشر الحضارة الإسلامية في ربوع القارة الأوروبية كما كانت قرطبة من قبل. لقد أصبحت القسطنطينية بالفعل معبرًا بين الشرق والغرب مثلما كانت معبرًا جغرافيًّا بين أوروبا وآسيا. ومن ثم أصبحت الباب الذي ولج منه الشرق إلى المجال الأوروبى كما دخل الغرب بدوره إلى المجال الإسلامي واهتماماته. ولنا أن نرى بعد ذلك كيف كانت للأحداث السياسية المتلاحقة بعد سقوط القسطنطينية أشد الأثر على تطور حركة الاستشراق واندفاعها إلى النضوج والكمال؛ حيث تغلغلت التأثيرات الإسلامية والتركية مع تقدم الجيوش العثمانية في شرق أوروبا، وسقطت في أيديهم البلقان وبلاد المورة واليونان ومن ثم واصلوا زحفهم غربًا حتى وصلوا إلى أبواب فيينا قلب القارة الأوروبية عام ١٥٢٩م. وكان لهذا أشد الأثر في شهرة الأتراك في أوروبا أكثر من الصلات الدبلوماسية. ولم تكن الصلات بين العثمانيين والدول الأوروبية قائمة على الحرب والمنافسات السياسية فقط بل كانت المبادلات التجارية بين الطرفين قائمة على نطاق واسع، خاصة بعد سيطرة العثمانيين على بلدان الشرق الأدنى وعلى رأسها مصر عام ١٥١٧م. هكذا توغلت المؤثرات الشرقية أكثر فأكثر إلى الفن الأوروبي، لاسيما فن التصوير؛ حيث تجلى تأثير فن المنمنمات الإسلامية بمدارسها التركية والفارسية والمغولية والعربية إلى فن الرسم الأوروبي في طريقة بناء وتكوين اللوحات فضلاً عن التسطيح الذى ميز تلك المنمنمات، وذلك مع عدم التغافل أيضًا عن أن فن التصوير الأوروبي كان قد وجد طريقه إلى التصوير الإسلامي منذ القرن الخامس عشر. ويتجلى ذلك التأثير في المدرسة التركية التي بدأت تتأثر بفن المنظور بصورة واضحة.



وقد قام السلطان محمد الفاتح بعد فتحه للقسطنطينية بفتح المجال لكافة العناصر الغربية للقدوم إلى الأراضي العثمانية، وخاصة تلك المدينة المفتوحة حديثًا، وأعطى امتيازات وتسهيلات لتنشيط حركة التجارة والتبادل الاقتصادي، وليس هذا فحسب بل لقد أعطى اهتمامًا كبيرًا للفن والفنانين. وأكبر دليل على ذلك زيارته لمدينة أثينا بنفسه بعد فتحه لليونان؛ لمشاهدة آثارها وفنونها، فزار معبد الأكروبول أبرز معالمها، هذا ولم يمس روائع الفن فيها بسوء بخلاف البنادقة الذين دمروا الكثير من الآثار اليونانية القديمة بمدافعهم عند دخولهم إلى تلك المدينة. من هنا أوفد السلطان الفاتح بعض العثمانيين المشتغلين بالفن إلى مدينة البندقية لدراسة فن التصوير، علاوة على ذلك استضاف الفاتح في بلاطه أشهر المصورين الإيطاليين في ذلك الوقت؛ من أمثال جنتلي بلليني Gentlie Bellini (١٤٢٩م – ١٥٠٧م). ولم يكن عمله في تلك الزيارة منحصرًا في كونه فنانًا بل كان سفيرًا ثقافيًّا للبندقية، استطاع أن ينقل معه الكثير من سمات وملامح الشرق وفنونه إلى مراكز النهضة الفنية الإيطالية، حتى إنه تأثر شخصيًّا بتلك السمات الشرقية في رسوماته، التي أخذها إلى البندقية عام ١٤٨٠م، فكان لها أثر واضح فيما بعد في إنتاج عصر النهضة، ولاسيما لوحاته التي كان من أبرزها «عظة القديس مارك بالإسكندرية» والتي تُظهر بوضوح الأزياء والعمارة والروح الشرقية. ومن أشهر لوحاته التي صورت مصر في ذلك الوقت المبكر «السلطان الغوري يستقبل سفير البندقية في مصر»، هذا غير بورتريهاته التي رسمها للسلاطين الفاتح وقايتباي والغوري، مما يعطي انطباعًا عن أكبر دولتين إسلاميتين آنذاك، المملوكية في مصر والشام والعثمانية في آسيا الصغرى وشرق أوروبا.

ويتضح تأثير رسوم بلليني في أعمال كثير من المصورين في تلك الحقبة من أمثال مانسويتي (١٤٧٠م – ١٥٣٠م)، وكارباتشيو Carpaccio (١٤٥٥م – ١٥٢٦م) الذي استعار أشكالاً شرقية كثيرة من صور بلليني في سلسلة لوحاته عن حياة القديسين؛ مثل «تاريخ القديس أسطفان»، و«موعظة القديس اتين في القدس»؛ حيث يظهر بخلفية الصورة جامع قبة الصخرة المثمن الأضلاع، فضلاً عن المآذن الإسلامية التي تعلوها الأهلة والملابس الشرقية. ولم يتوقف تأثير دراسات بلليني عند حد فناني البندقية، بل تعداها إلى خارج إيطاليا نفسها.

وفي القرن السادس عشر توغلت المؤثرات الشرقية عمومًا بشكل أكبر في فن التصوير الأوروبي، فظهر على سبيل المثال الفنان روبنز Rubens (١٥٧٧م – ١٦٤٠م)، ذلك الفنان الفلمنكي الذي جمع أسلوبه في التصوير بين المدرسة الإيطالية وواقعية المدرسة الفلمنكية التي تأثرت بالإصلاح الكنسي الذي قام به مارتن لوثر في وسط أوروبا. لذا قام بتقديم القصص والحكايات التي استهوته من الكتاب المقدس في إطار ما رآه وعرفه عن الشرق؛ حيث جرت أحداث هذه القصص بالفعل، هكذا صور شخوص لوحته «هزيمة سنحاريب» بالأزياء الشرقية وعمامات الرأس، وكذا صور شخوص لوحته «المجوس يقدمون الهدايا للمسيح الطفل» في صورة باشوات الشرق. وفي حقبة الفن الباروكي «Baroque» (١٦٠٠م – ١٧٥٠م)، مع بداية فقدان الكنيسة لدورها والاتجاه العام نحو الأمور الدنيوية حتى في الفن، بدأت إيطاليا تفقد مكانتها تدريجيًّا كمركز للنهضة الفنية الأوروبية؛ نظرًا لانحسار دورها السياسي، وبدأت بعض المدارس الأخرى تحل محلها، ومن أبرزها المدرسة الهولندية؛ وذلك نظرًا للنشاط التجاري الذي مارسه الأسطول الهولندي مع موانئ الشرق. لذا برز الفنان الهولندي الشهير رامبرانت





Rembrandt (١٦٠٦م – ١٦٦٩م)، الذي يعتبر رائدًا حقيقيًّا للصور الاستشراقية، فكانت موضوعات الكثير من لوحاته دافعًا لتصوير الأثاث والعمارة الشرقية، فأضفى على شخوص قصص العهد القديم التي صورها، العباءات والعمائم حتى الحلي والجواهر. ومن أشهر لوحاته الشرقية «النبي آرميا حزين على دمار أورشليم» و«وليمة الملك بيلشاصر». ولم يكتف رامبرانت بإدخال الشكل الشرقي إلى بنية لوحاته التاريخية، وإنما اعتمد عليها في كثير من البورتريهات، كما فعل كثير من فناني القرن السابع عشر.

ويعد القرن السابع عشر فاتحة جديدة بين الشرق والغرب، فبعد أن سيطرت الدولة العثمانية على المشرق العربي، وبلغت مرحلة النضج وتأكدت شخصيتها وفرضت سيادتها، بدأت بوادر الضعف تظهر عليها منذ الربع الأخير من القرن السادس عشر. وفي نفس الوقت بدأت القوى الأوروبية الجديدة في النهوض، وكان فاتحة ذلك حركة الكشوف الجغرافية التي أصبحت بسرعة البرق بداية للحركة الاستعمارية الجديدة. ولقد أسفر ذلك النهوض للقوى الأوروبية عن الكثير من النجاحات على الصعيد العلمي والصعيد الفني للثقافة الأوروبية. وأدى ذلك بدوره إلى ارتباط المصالح السياسية الأوروبية بالشرق الإسلامي ودخول المسألة الشرقية حيز الاهتمامات العلمية الأوروبية، فافتتحت أقسام للدراسات الشرقية في العديد من الجامعات الأوروبية، وبدأت عملية رصد ودراسة الحضارة الشرقية القديمة والمعاصرة تتخذ الطابع العلمي الاستقصائي؛ من أجل النجاح في التوغل في البنية المادية والروحية للمجتمع الشرقي؛ لسهولة السيطرة عليه. تبعًا لذلك شهدت الثقافة الأوروبية عامة خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين تغلغلاً للصورة الشرقية في الأدب والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى. ومن أوجه هذا التغلغل المسرحيات التي اتخذت الطابع التركي؛ مثل مسرحيتا «سليمان أغا» و«البرجوازي النبيل» للشاعر الفرنسي الشهير موليير Molière (١٦٢٢م – ١٦٧٣م). هذا فضلاً عن ظهور أول ترجمة لكتاب ألف ليلة وليلة عام ١٧٠٤م على يد أنطوان جالان Antoine Galland (١٦٤٦م – ١٧١٥م). حتى إن مؤلفي السيمفونيات الموسيقية جنحوا نحو الشرق واستلهموا منه أعمالهم، وأطلقوا على موسيقاهم المسميات الشرقية، كما فعل الفنان النمساوي موزارت Mozart (١٧٥٦م – ١٧٩١م) في «بجعة القاهرة» وأوبرا «اختطاف من السراي».

بلليني: الغوري يستقبل سفير البندقية في دمشق.



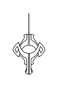
كارباتشيو: عظة القديس اتين بالقدس.



مور: السلطان أحمد الثالث يستقبل سفيرًا أوروبيًّا.

خلال ذلك الوقت برزت مجموعة من الفنانين الأوروبيين التسجيليين الذين أقاموا فترات طويلة في إسطنبول عملوا خلالها في القنصليات والسفارات الأوروبية أو في خدمة الباب العالي، انحصرت مهمتهم في تصوير المحافل الرسمية. كان من أبرزهم الفنان الفرنسي جان باتيست فانمور Jean-Baptiste Vanmour (١٦٧١م – ١٧٣٧م)، الذي كلفه السفير الفرنسي بالقسطنطينية عام ١٧٠٧م بإعداد مجموعة من اللوحات تصور الأزياء الشائعة في أنحاء الإمبراطورية العثمانية؛ حتى يضمها لكتاب صار معينًا يرجع إليه الفنانون. وسرعان ما صوَّر مثل هؤلاء الفنانين وسجلوا شتى مظاهر الحياة والبيئة الشرقية وأنجزوا أعمالاً متنوعة تناولت حياة السلاطين والأمراء والقادة والأزياء، فشكلت أعمالهم أحد المصادر الرئيسية والملهمة لفناني عصر الركوكو «Rococo» المتسم بالبذخ والميل نحو المجتمعات الأرستقراطية، والذي كان قد ساد منذ أواسط القرن الثامن عشر، قرن الثقافة الفرنسية ومفكري عصر التنوير. هكذا فرضت الموضة الشرقية نفسها بشكل أساسي على الواقع الفني للعصر مما دفع بنقاد وباحثي تاريخ الفن لعصر الروكوكو إلى الاعتراف بأن الموضة التركية الإسلامية دخلت صلب العادات الاجتماعية للطبقة الأرستقراطية من النبلاء والدبلوماسيين والفنانين، الذين ساروا في باريس – على سبيل المثال – بالقفطان والعمامة؛ بحيث بدت باريس وكأنها حي من أحياء القسطنطينية.

إلا أن صورة الشرق عامة بدأت في الانحسار في فن التصوير ابتداءً من الثلث الأخير للقرن الثامن عشر بعد أن سيطرت مدرسة الكلاسيكية الجديدة «Neoclassicism» بزعامة فنان الثورة الفرنسية جاك لويس ديفيد Jacques-Louis David (١٧٤٨م – ١٨٢٥م)، الذي اعتمد في بناء لوحاته على عناصر الفن الكلاسيكي القديم لليونان والرومان، حتى في الأزياء والعناصر المعمارية والسحنة العرقية والجمود العام والمثالية الخالية من العواطف والانفعالات، إلا أن هذا الانحسار لم يدم طويلاً خاصة بعد الاكتشافات الكبيرة لحضارات الشرق عشية الثورة الفرنسية. فضلاً عن حملة بونابرت على الشرق التي أسهمت في تقريب الصورة الفنية والحضارية الشرقية للغرب، خاصة فيما يخص بلدًا مثل مصر؛ حيث تمت عملية مسح كامل للصورة الحضارية تمثلت في عملين اعتبرا مرجعَيْن لدراسة مصر والشرق الإسلامي طوال القرن التاسع عشر. كما ألهما معظم الفنانين الذين استهواهم الموتيف الشرقي؛ وهما كتاب فيفان دونون Denon Vivant (١٧٤٧م – ١٨٢٥م)، «رحلة إلى مصر العليا والسفلى أثناء حملة الجنرال بونابرت الحربية» الذي صدر عام ١٨٠٢م، وموسوعة «وصف مصر» التي ظهرت ما بين عامي ١٨٠٩م و١٨٢٣م في أربعة وعشرين جزءًا.



فيفان دونون بالرغم من أنه كان ينتمي للمدرسة الكلاسيكية الجديدة في التصوير؛ حيث الميل إلى كل ما ينتمي إلى التراث القديم في الفن، فقد كان صاحب الأثر المباشر على تشكيل الموتيف الشرقي في فن التصوير في أوائل القرن التاسع عشر، فهو أول من صور بدقة تسجيلية الحياة الاجتماعية والبيئية والعادات والتقاليد والطقوس المختلفة في مصر؛ حيث امتازت لوحاته بالبانورامية ومحاولة حشد ظواهر الحياة والطبيعة في لوحة واحدة. لذا قسم لوحاته دائمًا إلى ثلاثة أبعاد، احتلت فيها العمارة الجزء الخلفي ومظاهر الطبيعة الجزء الأوسط، أما الجزء الأمامي فاحتلته شخصيات من مختلف القوميات في الشرق. وقد اعتاد على ذلك الأسلوب معظم فناني الاستشراق من بعده، إضافة إلى أنه ركز على التفاصيل الدقيقة مع جمود واضح في عناصر الصورة خاصة الشخصيات، وفقًا للمبدأ الكلاسيكي. مع ذلك لم يكن لدى دونون قدرة فنية عالية أو قدرة على الإبداع لغلبة الطابع الحرفي عليه، فقد اتضح من صوره أن هدفها الرئيسي كان التوثيق. وبالمثل كان باقي الفنانين الذين رافقوا حملة بونابرت، ومع كونهم لم يتركوا بصمات إبداعية في تاريخ الاستشراق الفني، فقد شكلوا مرجعًا أساسيًّا لكل من قام بتصوير الشرق آنذاك.

هكذا سادت المدرسة الكلاسيكية منذ قيام الثورة الفرنسية حتى مستهل القرن التاسع عشر. وقد ساعد على تقوية هذا المذهب وترسيخه في تلك الفترة اعتراف نابليون به مذهبًا فنيًّا رسميًّا للدولة. هذا برغم أن آراء نابليون نفسه في مذكراته أكدت على بغضه لهذا الفن الذي لا يعبر عن الشعب، لاحتياجه إلى ثقافة كلاسيكية عالية لا ترتبط إلا بأبناء الطبقات الأرستقراطية؛ وذلك لفهم رموزه ودلالاته الغريبة على عامة الشعب، فضلاً عن الطبقة العسكرية الحاكمة الجديدة بعد سقوط الملكية، مع ذلك كان تبني نابيلون لهذا المذهب ناتجًا عن كونه ينزع نحو تسجيل التاريخ وتوثيقه وهو ما أراده في تلك الفترة للدعايا له ولحملاته وتمجيد أعماله وبطولاته. من ناحية أخرى استطاع نابليون استغلال الفن والإبداع عن طريق ربطه بعجلة السلطة وجعله أداة من أدواتها. لذا نرى معظم لوحات هذه الفترة لوحات تاريخية حل فيها نابليون وقادته محل أبطال اليونان الذين طغت صورهم على المذهب الكلاسيكي. من هذا المنطلق دخل الشرق وفي مقدمته مصر بقوة إلى فن التصوير، بعد تسابق معظم فناني هذه المرحلة في تصوير حملة نابليون على الشرق، وتحويلها من مجرد حملة فاشلة لم تنجز مهامها إلى مجد وانتصار عظيم من انتصارات نابليون الحربية. هذا فضلاً عن ارتباط نابليون نفسه معنويًّا وعاطفيًّا بالشرق واهتمامه الشخصي بتصوير هذه الحملة على أنها ملحمة كبرى، حتى إنه طلب شخصيًّا من أخيه الذي شغل منصب وزير الداخلية آنذاك أن يختار بنفسه فنانين مميزين؛ لتصوير معاركه في الشرق مثل أبي قير والأهرام وغيرها.

كان من أهم رواد إدخال الصورة الشرقية في التصوير الأوروبي عامة والفرنسي خاصة، في تلك الفترة أي أواخر القرن

الثامن عشر ومرحلة ما قبل الحركة الرومانسية، أنطوان جان جرو Antoine-Jean Gros (١٧٧١م – ١٨٣٥م)، الذي تتلمذ للفنان جاك ديفيد، لذا اعتبر من فناني الكلاسيكية الجدية رغم تمرده الواضح على مبادئها الأساسية. فبعد أن سار على درب معلمه أعاد في النهاية الشعور بالحركة والألوان والعاطفة إلى اللوحة، فنزع بذلك نحو الرومانسية. إن الصراع الداخلي عند جرو بين طريقة أستاذه وطريقته قد أدى إلى أن يموت منتحرًا في النهاية. لقد أصبح جرو الفنان الأثير لدى نابليون؛ لأنه استطاع طوال فترة حكمه أن يلبي كل ما يطلب منه وفقًا لمعايير الإمبراطورية التي يضعها نابليون نفسه، بعكس فنان الثورة الأول ديفيد الذي لم يستطع أن يتخلى عن موضوعاته الكلاسيكية في سبيل الموضوعات القومية. لقد ارتبط جرو ارتباطًا وثيقًا بتصوير الشرق طوال عهد بونابرت فأحدثت لوحاته الاستشراقية تأثيرًا هائلاً في فن تلك المرحلة، وعكست أيدلوجيته. وعلى الرغم من عدم مشاركته في حملة الشرق؛ فإنه استطاع بحرفية ومهارة التعبير عن كثير من أحداثها ومعاركها في لوحاته التي استند فيها على المعلومات والكتب واللوحات والوثائق التي أحضرها الفنانون الذين رافقوا بونابرت إلى مصر.

اغتنم جرو فرصة التبني الرسمي من قبل نابليون للخروج عن القوالب الكلاسيكية السائدة في اللوحة التاريخية آنذاك، فخرج من سيطرة الخطوط الجافة الحادة إلى سيطرة اللون والضوء، هذا فضلاً عن إدخال الصورة الواقعية المعاصرة إلى بنية اللوحة التاريخية بدلاً من سيطرة المواضيع القديمة. ففي صورته «معركة الناصرة» التي وقعت بالقرب من بحيرة طبرية عام ١٧٩٩م بين الجيشين الفرنسي والعثماني، استطاع جرو الخروج عن تلك القواعد الجامدة في بنية اللوحة التاريخية؛ وأهمها الاعتماد على مبدأ التناظر في البناء العام؛ بحيث يشكل الجزء المركزي قمة الحدث والحركة، وذلك بجعله زخم الأحداث وتلاحم الجيشين يمتد تدريجيًّا من يمين الجزء الأمامي باتجاه الجزء الخلفي للجهة اليسرى، مع استخدام مبدأ التضاد اللوني بتحرك الإضاءة بعكس اتجاه الحدث، هذا غير خروجه الكامل عن الجمود الكلاسيكي بتعبيره عن الزخم العاطفي والوجداني بالحركة الحادة لعناصر الصورة. ومن ناحية أخرى عكست هذه اللوحة روح العلاقة الجديدة التي بدأت في التجذر بين الشرق والغرب، وهي حلول السياسة الاستعمارية محل الأيديولوجية الدينية الصليبية القائمة منذ القرون الوسطى والمتمثلة في العداء للإسلام. نستطيع القول إن هذه الصورة قد أرست بحق الدعائم التي ستسير عليها بنية اللوحة التاريخية الاستشراقية، فضلاً عن موضوعاتها، والتى ساهمت مساهمة فعالة في ظهور وانتشار الحركة الفنية الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

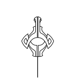
كانت لوحته الهامة الثانية هي «بونابرت قائد الحملة الشرقية أثناء زيارته لمرضى الطاعون في مشفى يافا». وترجع أهمية هذه اللوحة إلى ارتباطها بشكل مباشر بشخصية نابليون وبتاريخ أحداث تلك المرحلة؛ حيث كان موضوع اللوحة مطلبًا شخصيًّا من بونابرت الذي قام بنفسه بالإشراف على مراحل إتمامها؛ وذلك أولاً ليعزي سبب فشله في الشرق إلى ذلك الطاعون المتفشي وليس للمقاومة العنيفة التي لقيها، وأيضًا حتى ينفي عن نفسه جريمته التي اقترفها بحق الجنود الفرنسيين المصابين بالطاعون الذين أمر بإحراقهم أحياءً؛ خشية تفشي العدوى بين صفوف باقي الجيش، في وقت لم يكن فيه هذا الطاعون أصلاً إلا نتيجة مباشرة لوحشية نابليون بعد إعدامه لثلاثة آلاف جندي عثماني أسير دفعة واحدة كانت جثثهم مصدرًا للوباء الذي فتك بجنوده. لقد استطاع جرو في هذه اللوحة أن يقدم توليفة تأثرت كثيرًا باللوحات الاستشراقية في عصر النهضة؛ حيث لعبت العمارة والبيئة بجانب الإنسان الشرقي دورًا

دينون: معركة أبي قير.



أساسيًّا للدلالة على الزمان والمكان فضلاً عن الحدث نفسه. لكن إبداعه هنا تجلى في قدرته على استخدام العاطفة لتوصيل الجو البائس والمرارة السائدة عن طريق حركة الأجساد وتعابير الوجوه، فضلاً عن الضوء والظل، لذا كانت اللوحة ذات أثر كبير في التكوين الإبداعى للفنانين الرومانسيين فيما بعد.

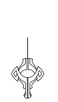
وقد قام جرو بتصوير أهم معركتين لنابليون في الشرق بناءً على وجهة نظر نابليون نفسه، وهما معركتا «أبي قير» و«الأهرام»، ونظرًا لأن جرو لم يشهد أحداث هاتين المعركتين فقد جعلهما متشابهتين تقريبًا من حيث الشكل والمضمون، فهما مقسمتان إلى ثلاثة أقسام، يشتمل الجزء الخلفي منهما على البناء المعماري الذي يرمز إلى المكان فضلاً عن الطبيعة. فيظهر حصن أبي قير المطل على الخليج الذي يحمل نفس الاسم في اللوحة الأولى، وفي الثانية تظهر الأهرامات الثلاثة تتوسط الصحراء، أما الجزء الأوسط فهو محور الأحداث في اللوحتين يتوسطه دائمًا شخصية القائد المنتصر على جواده، ففى لوحة معركة أبي قير كان الجنرال مورا قائد المعركة هو محور الحدث يقف أمام كوسة لي باشا القائد المهزوم الذي يحاول الإمساك بأحد الجنود الأتراك الفارين، وبجانبه ابنه الذي يسلم سيفه للجنرال مورا رمزًا للخضوع والاستسلام. أما الجزء الأمامي من اللوحة فيتصدره دائماً جثث قتلى وجرحى جيش المشرق بشكلهم البائس، أو طالبين الرحمة بوجوه وحركات يملؤها الذل والمهانة والخضوع علامة على الهزيمة. هكذا وضع بونابرت بمعاونة فنانه الأثير جرو أسس ما يسمى بفن الاستشراق الاستعماري الذي استمر في الفن الفرنسي طيلة القرن التاسع عشر، وجذب إليه مجموعة من الفنانين من أنصاف الموهوبين أو الفاشلين ممن رافقوا حملات الجيش الفرنسي الاستعمارية على أرض الشرق، فقاموا بتصويره من وجهة نظر استعمارية متعالية عكست علاقة الغرب بالشرق في تلك الفترة. ولكن كان ذلك تحت مظلة الرومانسية وهو المذهب الجديد الذي أخذ تدريجيًّا يحل محل الكلاسيكية الجديدة التي فقدت قدرتها على التكيف مع الواقع الجديد.



لقد بدأت الحركة الرومانسية «Romanticism» عامة منذ أوائل القرن التاسع عشر، وازدهرت في الفن خاصة ووصلت إلى ذروتها بين عامي ١٨٢٠م و١٨٣٠م، لكنها لم تقم في الفن فقط. وإنما قامت في كثير من جوانب الحياة الأخرى من أدب وعلم، وكان الاستشراق عمومًا من دعائم هذه الحركة لارتباط الغرب الأوروبي بمصالح كبيرة في الشرق خلال هذه المرحلة، مع اختلاف توجه كل دولة. وكان الأديب والشاعر الفرنسى شاتوبريان Chateaubriand (١٧٦٨م - ١٨٤٨م) زعيم المدرسة الرومانسية في الأدب، هو من عمل بأفكاره على توجيه الأنظار نحو الشرق في الأدب الرومانسي الذي أثر تأثيرًا مباشرًا على حركة الاستشراق الفني في القرن التاسع عشر، وذلك بعد أن قام برحلته إلى الشرق بين عامي ١٨٠٦م و١٨٠٨م ختمها بكتابه «رحلة من باريس إلى القدس والعودة من القدس إلى باريس عن طريق اليونان ومصر وبلاد البربر وإسبانيا». ومن ناحية أخرى انفتحت أوروبا بأكملها على الشرق بعد حملة نابليون التي وجهت الأنظار لأهمية ذلك الشرق، خاصة بعد أن بدأ علما الآثار والتاريخ في التطور؛ حيث غصت المتاحف الأوروبية بالقطع الأثرية النادرة التي نهبتها جيوش نابليون من مصر، فأخذت إرهاصات الاستشراق الرومانسي في التبلور حتى البداية الحقيقية عام ١٨٢٤م. وخلال تلك الفترة الانتقالية ظهرت أعمال فنانين غير مكتملي الموهبة من أمثال هوراس فرنيه Horace Vernet (١٧٨٩م - ١٨٦٣م)، الذي عمل على إكمال مسيرة الاستشراق الاستعماري فيما بعد، عندما رافق حملة الجيش الاستعماري لاحتلال الجزائر في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، فكان امتدادًا لفناني حملة بونابرت على الشرق ومحققًا للأهداف السياسية الفرنسية فيه.



ظهرت لفرنيه في تلك المرحلة الانتقالية وبالتحديد عام ١٨١٩م لوحة «مذبحة المماليك»، حاول فيها التعبير عن انتصارات زعيم شرقي هو محمد علي باشا، عن طريق تصوير أبرز الأحداث التاريخية في مصر في مستهل القرن، وهي القضاء على المماليك في تلك المذبحة الشهيرة مما يوضح انشغال الغرب بالأحداث في مصر ودخولها حيز اهتماماته في تلك الفترة، إلا أن هذه اللوحة كانت دليلاً على أسلوبه المفتعل وفقره الفني الواضح؛ بسبب افتقارها إلى الواقعية والمنطق في فهم الحدث التاريخي، مع محاولته تقليد أسلوب فناني بونابرت في المزج بين رمزية المكان والزمان. ويتضح من بناء اللوحة أنها لا علاقة لها بالواقع التاريخي، وإنما هي من وحي الخيال، فضلاً عن الانفصال الحاد الحادث بين شطري اللوحة، وكأننا ننظر إلى لوحتين تم مزجهما. ففي الناحية اليسرى يجلس محمد علي في هدوء يدخن نرجيلته وكأنه لا يرى شيئًا بينما تدور المعركة في الجزء الآخر. وهذا خطأ تقني وليد عدم المهارة، رغم ذلك أضحت هذه اللوحة نقطة البداية لتزعم فرنيه لذلك الاتجاه الرومانسي الاستعماري في الاستشراق بعد أن أصبح المؤرخ الفني لغزوات الجيش الفرنسي في الجزائر.



بدأت حقبة الفن الرومانسي بواحد من أعظم فناني هذه الحقبة إن لم يكن من أعظم فناني القرن التاسع عشر، هو الفرنسي أوجين دولاكروا Eugène Delacroix (١٧٩٨م - ١٨٦٣م)، وهو الذي دخل الشرق في نسيج لوحته شكلاً ومضمونًا منذ بداياته الفنية فأصبح على إثر ذلك اتجاهًا هامًّا في المذهب الرومانسي. وكان ذلك من نتائج زيارته للمغرب ضمن بعثة فرنسية عام ١٨٣٢م؛ حيث تحول إلى مغربي حقيقي كما يقول في مذكراته. ولكن قبل هذه الرحلة عام ١٨٢٢م بدأ ديلاكروا إكمال ما بدأه الفنانون من قبله من تصوير الحدث التاريخي لتصوير الواقع السياسي بمنظور رومانسي. وقد تأثر في ذلك الوقت بحدث من أبرز أحداث الشرق؛ وهو المعارك المتواصلة بين اليونانيين الثائرين المطالبين بالاستقلال والسلطات العثمانية



جرو: معركة الناصرة.

جرو: بونابرت يزور مرضى الطاعون في مشفى يافا.

التي تحاول القضاء على هذه الثورات، ومن ضمنها محمد علي والي مصر وجيشه الذي شارك في هذه الأحداث بقوة. وقد أصبحت هذه الصورة حديث العالم الأوروبي فانعكس على إثر ذلك صورة نضالية للشعب اليوناني في كافة الأعمال الرومانسية. وكانت هذه الصورة بالطبع فيها مبالغات؛ نظرًا للتعاطف الذي أبداه الأوروبيون مع اليونان ضد العثمانيين المسلمين. وقد أدت هذه المبالغات إلى الوقوع بنفس الخطأ الذي وقع فيه فنانو بونابرت؛ حيث قام الفنانون بتصوير هذه الثورة على أنها صراع بين الخير المحض المتمثل في الثائرين والشر المحض المتمثل في الحاكم العثماني.

لقد اختار ديلاكروا حدثًا من ضمن أحداث هذه الثورة عام ١٨٢٣م لم يمض عليه إلا بضعة أشهر ليكون موضوعًا يجسد من خلاله ذلك التناقض والصراع القائم بين الخير والشر، ويلخص به التنافس القائم على أرض اليونان من وجهة نظر غربية. كان ذلك الحدث متمثلاً في مذبحة جزيرة هيوس اليونانية، وبالرغم من عدم مشاهدته لتلك الأحدث، فإنه حاول استقاءَها من بعض الأشخاص الذين زاروا اليونان حتى استطاع الوصول للشكل النهائي للوحته، والتي حملت تأويلات شتى؛ كالصراع بين الغرب والشرق أو الحرية والاستعمار. أما البناء العام للوحة فقد تأثر كثيرًا بما فعله جرو من قبل عندما استخدم مبدأ التضاد للدلالة على التناقض. أما بعد رحلته للشرق، تركز استشراق ديلاكروا حول الموضوعات المستوحاة من صور الحياة والبيئة الشرقية بمختلف أنواعها، من البورتريه إلى المنظر الطبيعي، واستطاع توثيق الكثير من المشاهد الحياتية للشرق، ولكن من منظور فنه لا من منظور تسجيلي بحت كما في لوحات الحملة الفرنسية. ومن أشهر لوحاته الدالة على ذلك «نساء الجزائر» عام ١٨٣٤م، وهي بمثابة بورتريه جماعي يحاول أن يصور الحياة الشرقية في المنزل خاصة حياة النساء، ذلك المجتمع المغلق الذي لا يمكن أن تراه عين غريبة، لذا نراه هنا يرمز بنساء الجزائر للنساء عامة في عالم الشرق. ومن أهم لوحاته الأخرى «زفاف مغربي»، والتي استوحاها من خلال زيارته لمراسم زفاف يهودي مغربي. وقد استطاع في هذه اللوحة تركيز

الجو الشرقي وعناصره المميزة من بيئة وعادات وشكل معماري للبيت الشرقي من الداخل والأزياء المختلفة وأشكال الآلات الموسيقية السائدة آنذاك، هذا مع نقله العبقري للإحساس بالعزف الموسيقي من خلال تعابير الوجوه وحركات الأيدي والأجساد، وتوظيفه اللون والضوء للدلالة على واقعية الحدث.

وصل نهج الاستشراق الرومانسي إلى قمة ازدهاره في ثلاثينيات القرن التاسع، وذلك مع نضوج أعلام المدرسة الرومانسية؛ من أمثال جابرييل ديكان الذي امتاز بالشاعرية خاصة في التوليفة اللونية، وتيودور شاسيريو الذي ألبس الشرق طابع الفخامة والسمو عن طريق فن البورتريه الشرقي الذي أسهم في تطوره، وأوجين فرومنتان الذي استهوته المناظر الطبيعية البانورامية للشرق خاصة الصحراء التي صورها في جو من الرومانسية الحالمة، لكنه ذهب إلى مصر في نهاية حياته؛ حيث اشترك في افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩م، ورسم العديد من اللوحات المصرية التي نسبت إلى الواقعية، وماريلا Marella (١٨١١م – ١٨٤٧م)، الذي يعد من أهم فناني الرعيل الأول للمدرسة الرومانسية، أو ماريلا المصري كما كان إمضاؤه على لوحاته منذ أن زار مصر بين عامي ١٨٣١م و١٨٣٣م، وعشقها وتأثر بها كثيرًا في أعماله. ويعد ماريلا رائدًا من رواد المنظر الطبيعي الاستشراقي في القرن التاسع عشر، وكان ذلك نتاج رحلته التي استمرت سنتين بصحبة عالم نبات لتسجيل معالم ومراحل الرحلة، إلا أن تصويره للمنظر الطبيعي كان دائمًا مرتبطًا بالبيئة ومكوناتها. فلم تكن لوحاته مجرد تسجيل لمنظر طبيعي حتى إنه كتب في إحدى رسائله قائلاً: «يوجد في اليونان آثار معمارية رائعة وبالرغم من أن المرء قد لا يجد مثيلاً لها في مصر، فإن الناس في مصر رائعون». هكذا جذبه في مصر عالم البشر وزخمه، فضلاً عن العمارة الفريدة المتواجدة دائمًا جنبًا إلى جنب مع الناس، فاستطاع بناءً على هذا صهر كل تلك العناصر لتكوين منظر طبيعي فريد لم يصل إليه أحد من قبل، مما أثر أيما تأثير في بنية المنظر الطبيعي الاستشراقي حتى أواخر القرن التاسع عشر.



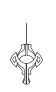

جرو: معركة الأهرام.


جرو: معركة أبي قير.

نرى في لوحة «شارع في القاهرة»، التطور الواضح في فن المنظر الطبيعي الاستشراقي على يد ماريلا، فهو يسعى إلى تكثيف الصورة المعمارية الشرقية، ولكن في تناسق وانسجام وترابط كامل مع البيئة المحيطة، فمن خلال تصويره لأحد الأزقة الضيقة بالقاهرة استطاع توصيل روح المكان عن طريق الامتداد العميق للمشهد الذي بعث فيه الحياة بالبشر والحيوانات وأشجار النخيل وتفاصيل الأثاث والأقمشة المعلقة فضلاً عن المشربيات المتوالية على يمين ويسار الشارع. وكان استخدامه للضوء والظل وانتقاء زاوية المشهد رائعًا على المستوى البصري؛ حيث استطاع بذلك إبراز دقة تفاصيل العناصر المعمارية والزخارف المحفورة، فضلاً عن التناسب بين الأحجام والنسب المعمارية بين المسجد وما حوله من منازل، وكل هذه التفاصيل تعطينا في النهاية انطباعًا بامتزاج البيئة وترابطها. أما في لوحته الشهيرة المحفوظة بمتحف اللوفر «أطلال جامع الحاكم بالقاهرة» عام ١٨٤٠م، نراه يصور الأطلال لذلك الجامع الشهير ويربطها بالحاضر؛ حيث الأفراد الواقفون في رحابه ومدينة القاهرة البادية بأبنيتها عن بعد، إلا أن أساس بنية اللوحة وموضوعها الأساسي هو تصوير خرائب الجامع الذي يشهد بالحس المعماري للفنان في إبرازه للتفاصيل الدقيقة، فضلاً عن حنينه الرومانسي الواضح إلى الماضي. وفي الوقت ذاته محاولة الفنان إكساب اللوحة شاعرية وجمالاً زائدًا عن الواقع ربما، عن طريق هيمنة لون الأطلال المائل إلى الحمرة على جو اللوحة العام والتضاد الشديد بينه وبين لون السماء مما يعطي الناظر إحساسًا بهيبة ودفء المكان.

مع منتصف القرن التاسع عشر بدأت الرومانسية شيئًا فشيئًا في فقد محتواها، وعلى إثر ذلك بدأ مذهب فني جديد في البزوغ كرد فعل للمدرسة الرومانسية، وهو المذهب الواقعي «Realism»، الذي تزعمه الفرنسي كوربيه Courbet (١٨١٩م – ١٨٧٧م). فبعد أن اعتمد الفنان على عواطفه وانفعالاته الوجدانية وعمل على نقلها للآخرين من خلال عمله الفني، جعله المذهب الواقعي ينقل الواقع كما هو بكل دقة دون تدخل منه أو دون أن تطغى روحه وشخصيته الفنية على الموضوع، ليكون من واقع الحياة اليومية، فيصبح العمل وسيلة اتصال بالجماهير. هكذا تقدمت الموضوعات الحياتية على التصوير التاريخي والرمزي فلاقت الحركة على إثر ذلك انتقادًا كبيرًا خاصة من الطبقات الحاكمة التي ارتبطت بالماضي وتمجيد التاريخ. وقد تزامن انتشار المذهب الواقعي مع الدراسات العلمية الشاملة التي شهدها الغرب لفهم أعمق للشرق؛ نظرًا لطبيعة المرحلة، خاصة عندما خرجت إلى النور أعمال شامبليون Champollion عن الآثار المصرية. ثم جرت بعد ذلك أكبر عملية رصد ودراسة شاملة لمصر منذ الحملة الفرنسية على يد بعثة من أكبر البعثات العلمية بقيادة الدبلوماسي الفرنسي دليسبس De Lesseps الذي استغل علاقته بحاكم مصر سعيد باشا، وحصل في النهاية على فرمان امتياز حفر قناة السويس عام ١٨٥٤م. وعلى إثر ذلك استمرت الرحلات من قبل الرحالة والفنانين إلى بلدان الشرق خاصة مصر، فقام على سبيل المثال جيرار دي نرفال Gérard de Nerval عام ١٨٥١م بنشر كتابه «رحلة في الشرق». وبعدها قام بريس دافن Prisse d'Avennes بعد رحلة طويلة إلى مصر بنشر ألبومه المصور في الفن المصري القديم والفن العربي الإسلامي، فطغى على إثر ذلك سحر الشرق مرة أخرى في مجمل الأعمال الفنية الغربية حتى الأعمال الموسيقية خاصة في مجال الأوبرا، فألف جونو «ملكة سبأ»، وفيردي «عايدة»، وتشايكوفسكي «كسارة البندق»، وكورساكوف «شهرزاد»، فتمخض كل ذلك عن ثورة في مجال الفنون التشكيلية وتجديد واضح في ساحة الاستشراق الفني.

من بين الفنانين الذين حظوا بشهرة واسعة في مجال الاستشراق الفني في النصف الثاني من القرن التاسع عشر جان ليون جيروم Jean-Léon Gérôme (١٨٢٤م – ١٩٠٤م)، الذي اعتبره النقاد آخر عمالقة التصوير الرومانسي، برغم معاصرته للمذهب الواقعي ومن بعده الانطباعي «Impressionism» في الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وبالرغم من سياحته في كثير من بلدان الشرق، فإن مصر استأثرت بالنصيب الوافر من لوحاته بعد أن زارها عدة مرات منذ زيارته الأولى عام ١٨٥٤م. ومع انتماء جيروم منذ بدايته إلى المدرسة الرومانسية، فإنه تأثر كثيرًا بشيوع المذهب الواقعي، فصارت دقة لوحاته تقارب إلى حد كبير دقة الصور الفوتوغرافية،

لذا أصبحت لوحاته الكثيرة عن مصر والشرق بمثابة سجل يؤرخ لهذه الفترة الهامة. وفي خضم ذلك لم يتغافل عن اللوحة التاريخية فكان عمله «نابليون يطل على أبي الهول» من أهم لوحاته على الإطلاق. وقد توالت لوحات كثير من الفنانين الذين زاروا الشرق في تلك الفترة، كان من أهمهم بارسيس برشير (١٨١٩م – ١٨٩١م) الذي زار مصر أربع مرات؛ أولها عام ١٨٥٦م برفقة الفنان جيروم، ثم رافق الإمبراطورة أوجيني في زيارتها لمصر عام ١٨٦٩م؛ حيث اختاره ديلسبس لتسجيل خطوات شق قناة السويس فأصبح المصور الرسمي للقناة.

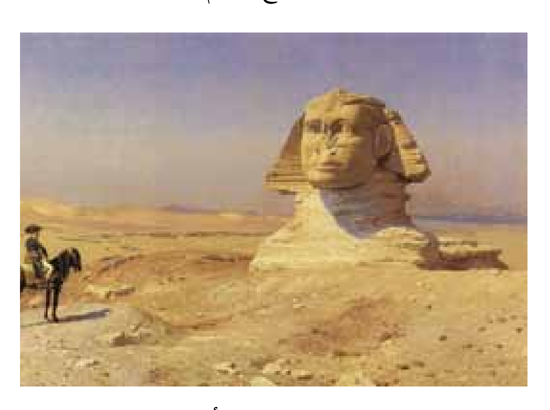
هكذا ظل فن التصوير الاستشراقي في ازدهار حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر عندما بدأ الاستشراق الفني يتحول إلى سلعة أكثر من كونه فنًّا حقيقيًّا يعبر عن روح العصر، خاصة بعد أن أصبحت اللوحات التي تتناول الموضوعات الشرقية رائجة في الغرب، فطغت نتيجة لذلك السوقية والمادة على ذلك الفن، حتى إن الكثير ممن أُطلق عليهم فنانون هرعوا إلى الشرق لتصوير مشاهد استشراقية على عجل صوروا فيها أزياء أو عمائر أو أجساد عارية، إلا أن ذلك لم يمنع من إنتاج قلة قليلة من اللوحات التي تنتمي بالفعل إلى التصوير الاستشراقي. وكان ذلك في رحاب المذهب التأثيري الانطباعي الذي ساد حتى بدايات القرن العشرين. وقد ساعد على خفوت نجم هذا الفن بعد ذلك الاتجاه الأوروبي العام نحو التصوير الياباني، وما عاصر ذلك من تطور التصوير الفوتوغرافي الذي أخذ يحل شيئًا فشيئًا في الشرق محل التصوير التقليدي.



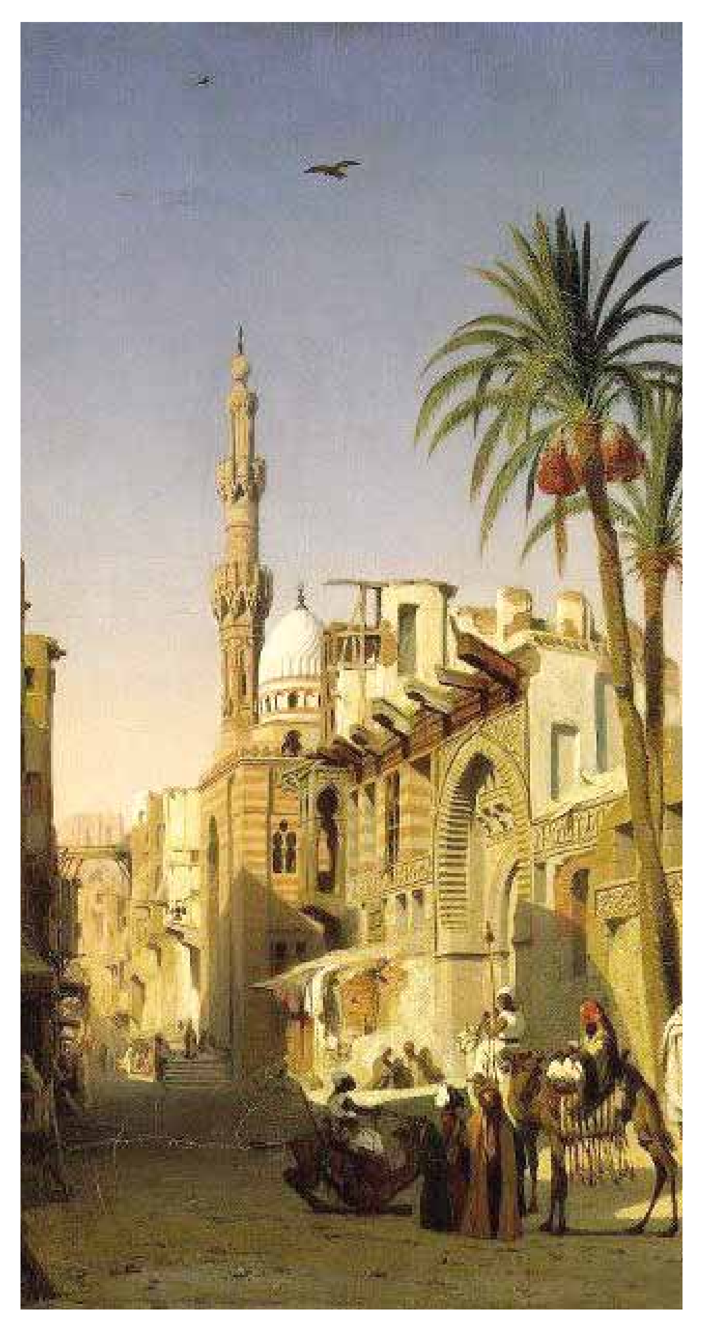
فرنيه: مذبحة المماليك.



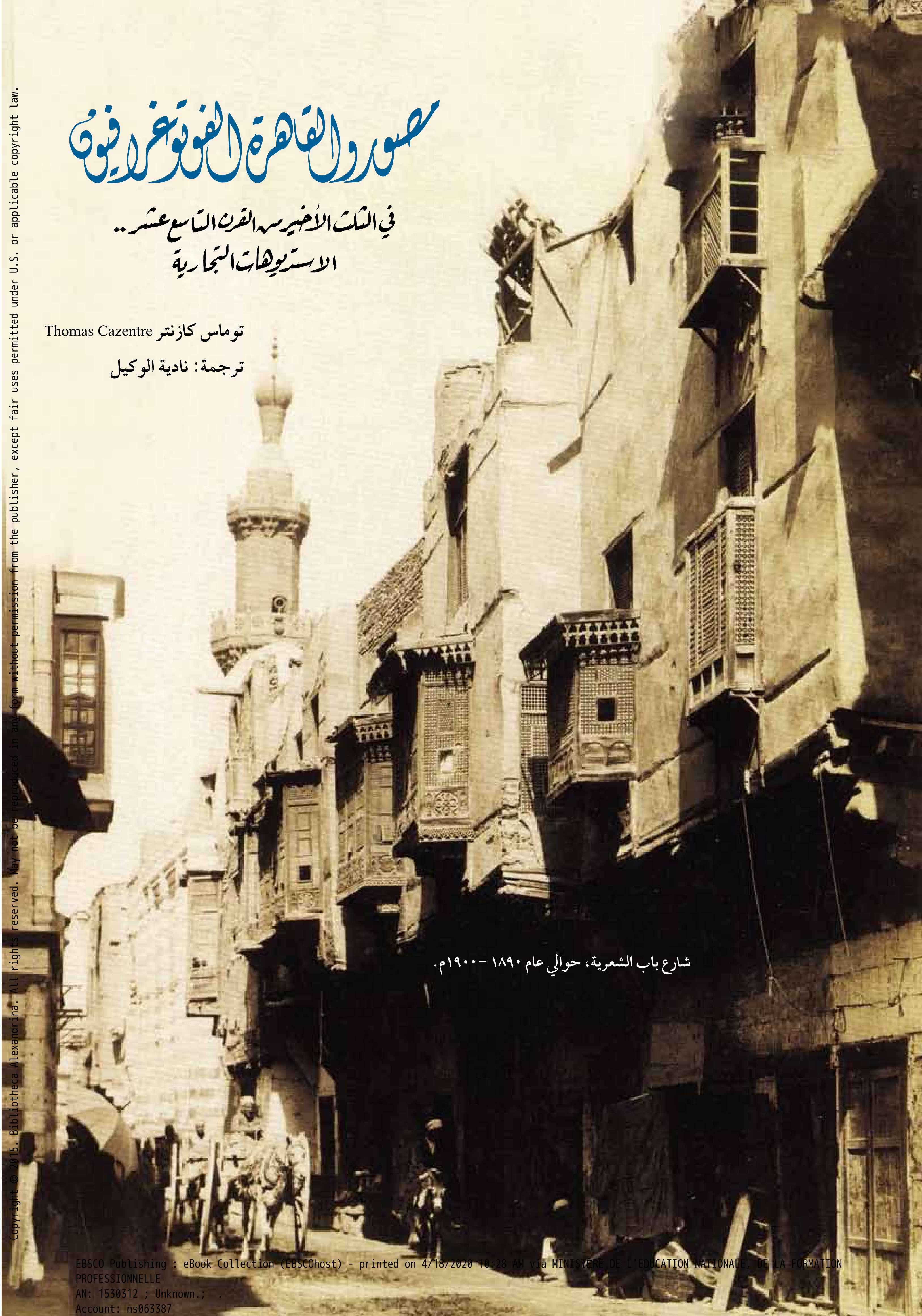
ماريلا: أطلال جامع الحاكم بالقاهرة.



جيروم: نابليون يطل على أبي الهول.



ماريلا: شارع في القاهرة.



مصورو القاهرة الفوتوغرافيون

في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر.. الاستديوهات التجارية

Thomas Cazentre توماس كازنتر

ترجمة: نادية الوكيل

شارع باب الشعرية، حوالي عام ١٨٩٠ – ١٩٠٠م.

يمكن بوجه عام تقسيم تاريخ التصوير الفوتوغرافي في مصر في القرن التاسع عشر إلى مرحلتين أساسيتين؛ فحتى منتصف سنوات ١٨٦٠م، تراوحت المناظر التي تم حصرها فيما بين إنتاج بعض الهواة من مسافري الجولة الكبرى «Le grand tour» ومن فنانين حضروا لتجميع صور من الشرق بغرض إغناء أعمالهم الفنية ومن أعضاء البعثات الأثرية. ومن ناحية أخرى إنتاج أكثر مهنية يندرج تحت إطار مشروع نشري محدد (دو كامب Du Camp، وكاماس Cammas، وتينارد Teynard). أو بغرض إثراء كتالوج (براون Braun، وفريث Frith، وبدفورد Bedford، وهامرشميدت Hammerschmidt). إلا أن هذا التفريق بين هاوٍ ومهني لا يجب بالطبع أن يؤخذ بمعناه اللاحق، فهو لا يقوم إلا على أساس الوضع الاجتماعي للمصورين والمقصد الأول لإنتاجهم الفني. وقد كانت السمة المشتركة في هذه المرحلة الأولى هي أنها، في كلتا الحالتين، كانت تخص مصورين يزورون مصر أو يقيمون بها لبضعة أشهر على الأكثر ويعودون منها بصور لعرضها في سوق التصوير الفوتوغرافي الوليدة والتي كان زبائنها يتركزون في أوروبا. أما المصورون الفوتوغرافيون الأوروبيون الذين أقاموا أتيليهات في بلاد الساحل الشرقي للبحر المتوسط منذ عصر التصوير الداجري «Daguerréotypie» فقد كانوا أساسًا مصوري صور شخصية «بورتريه» لزبائن محليين.

وفي المقابل، بدأ مصورون فوتوغرافيون غربيون (ومن بعدهم مصورون من القسطنطينية)، ابتداءً من العقد ١٨٦٠م، في الاستقرار تدريجيًّا بصفة حصرية ودائمه بمصر وبلاد الشرق الأدنى؛ حيث شرعوا في تنمية إنتاج تجاري يستهدف المسافرين الغربيين. وشهد عام ١٨٦٩م في هذا الصدد نقطة تحول هامة وأصبحت الزبائن السياحية سوقًا لها ثقلها. وبالتوازي ساعد الإنتاج الصناعي لمهمات التصوير القياسية (نيجاتيف على ورق زجاجي مغري ناشف ثم ببروميد الفضة الهلامي، وطباعة على ورق زلالي) هذا التطور على الاتجاه نحو إنتاج تجاري لصور تستهدف جمهورًا أعرض، كان يتم بيعها محليًّا أساسًا وكذلك من خلال منافذ توزيع لبعض المصورين الفوتوغرافيين في أوروبا وحتى في أمريكا الشمالية: شراكة عائلية بالنسبة لبيسشار Béchard وتجارية بالنسبة لبونفيس Bonfils الذي عرفت صوره للأرض المقدسة نجاحًا في الأوساط الإنجيلية الأمريكية.

كان معظم هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين التجاريين من الأوروبيين (فرنسيين وإيطاليين ويونانيين) وكذلك من الرعية المسيحيين بالإمبراطورية العثمانية وخاصة من الأرمن. أما المجتمعات الإسلامية، فقد ظلت متمسكة بموقفها التحفظي تجاه ذلك الوسيط الجديد بالرغم من المساندة النشطة من قبل الحكام العثمانيين والمصريين الذين كانوا لا يترددون في السماح بتصويرهم صورًا شخصية، بل كانوا يطالبون بحملات فوتوغرافية ترصد لتمجيد التراث التاريخي لدولهم وفي ذات الوقت تشهد على عمليات التحديث الجارية بها. وبذلك تكوَّن بين القاهرة والإسكندرية وبورسعيد وبيروت ودمشق وسط فوتوغرافي اتسم بشبكة معقدة من العلاقات والتفاعلات المتبادلة (من منافسة، وشراكة وتعاون وتعاقب...) كان من الصعب أحيانًا فكها.

وباستثناء البورتريهات الخاصة، انقسمت هذه الأعمال، التي عرفت فيما بعد بأعمال المستشرقين، فيما بين مناظر طبيعية أو معمارية من جهة ومن جهة أخرى بنماذج شرقية أو مشاهد جديرة بالرسم والتصوير شبه أصلية. عمليًّا كانت الصورة تتدرج من حجم بطاقة الدعوة إلى مناظر مجسدة، غير أن الحجم الأكثر شيوعًا ظل الحجم المتوسط أو الكبير للصورة المطبوعة التي يتم لزقها على لوحة كي يمكن وضعها في ألبوم. وتعتبر تلك الألبومات التي كان يتم شراؤها جاهزة أو وفقًا لطلب كل مسافر؛ حيث كان يقوم باختيار مكوناتها من اللوح المعروضة في محلات التصوير، هي التي حصلنا من خلالها على ذلك الإنتاج الفني. وقد كان استعمال اللغة الفرنسية يكاد يكون عالميًّا سواء فيما يخص تسمية الاستديوهات أو في كتابة النصوص المصاحبة للصور.

وتعتبر محاولة التمييز بين أعمال تلك الاستديوهات؛ من حيث الموضوع والناحية الجمالية، عملية صعبة بل شبه مستحيلة. فمعرفتنا بها تتفاوت بدرجة كبيرة؛ إذ إن بعضهم مثل أعمال بونفيس Bonfils وسيبا Sébah تتفوق على غيرها كأعمال ديليه Délié وإرنيه Ernié؛ من حيث درجة الحفظ والتوثيق. علاوة على أن ما نعرفه عن طريقة عمل تلك الاستديوهات تتعارض مع مجرد فكرة التفرد. ففي أغلب الأحيان كان الأمر يتعلق بإنتاج جماعي؛ حيث يقوم منفذوه (أعضاء العائلة والمساعدون) بالتغير على مر السنين. وكذلك كان بيع أو تبادل الكليشيهات بين المصورين أمرًا مألوفًا؛ مثل اللجوء إلى نفس الأشخاص في الأنماط ومشاهد الحياة اليومية.

ومن السهل ذكر أمثلة كثيرة لتلك الكليشيهات (بكل معنى الكلمة) القابلة للتبادل بالرغم من اختلاف منفذيها. وينطبق هذا خاصة على عمارة العصور الوسطى بالقاهرة: ففناء مدرسة السلطان حسن، والطرقات المكشوفة بمسجد ابن طولون وصف القباب والمآذن المتتالية في العمائر المملوكية والشارع الضيق؛ حيث تظهر منه مئذنتا جامع المؤيد شيخ نفذت كلها بتوقيعات مختلفة مع تغيرات طفيفة. ولكن يمكن أن نرد على ذلك، وليس بدون وجه حق، بقولنا إن هذه الامتثالية لا تخص المصورين الفوتوغرفيين الشرقيين وحدهم: ففي باريس أو في روما كما هو الحال في القاهرة، لا يوجد أحيانًا غير عدد محدود من الحلول البصرية لتصوير وتقديم مبنى. إلا أنه في خضم ذلك الإنتاج اللاشخصي قد يظهر أحيانًا مصور يتميز عن الآخرين سواء من خلال إتقان غير عادي في المجال الكلاسيكي أو على العكس من خلال الخروج عن المألوف.

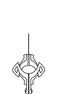
ويعتبر المؤرخون أن المرحلة الأولى من إنتاج أي مصور فوتوغرافي عادةً ما تتميز في الوقت ذاته بالابتكارية التي قد يأتي بها وبالعناية التي يوليها لالتقاط المناظر وللطباعة؛ ولكن للأسف غالبًا ما تكون هي التي لم يتم الحفاظ عليها بالطريقة الأجود. وقد كان الأتيليه ما يكاد يثبت أقدامه حتى ما يلبث أن يتزلق إنتاجه بطريقة حتمية إلى إهمال تقني متزايد ونوع من الجمالية الباهتة. وتنطبق هذه الظاهرة على عموم التصوير الفوتوغرافي التجاري للمستشرقين: فبينما كان يتسم بالعناية والفن في السنوات ١٨٦٠م و١٨٧٠م بدأت نوعيته تتراجع في العقود التالية. ومع نقطة التحول التي حدثت في القرن العشرين بتطور البطاقة البريدية «Carte postale» وزيادة عدد الهواة في مجال التصوير الفوتوغرافي، أفل نجم النموذج الاقتصادي لهذه الاستديوهات التي اختفى معظمها أو استمر في مجال تصوير البورتريهات فقط.

الأخوان عبد الله (١٨٥٨م – ١٨٩٩م)

تم إنشاء هذا الاستديو الإسطنبولي الشهير عام ١٨٥٨م على يد ثلاثة من الإخوة الخمسة لعائلة عبد الله الأرمنية؛ وهم: فيشين Vichen (١٨٢٠م –١٩٠٢م)، وكيفورك Kevork (١٨٣٩م –١٩١٨م)، وهوفسب Hovsep (١٨٣٠م –١٩٠٨م). وقد هيمن هذا الاستديو بجانب أتيليهات المصورين باسكال سيبا Pascal Sébah، وبازيل كارجوبولو Basile Kargopoulo على وسط التصوير الفوتوغرافي بالقسطنطينية حتى أواخر القرن التاسع عشر. وعلى ما يبدو كان فيشن Vichen وهو في الأصل رسام صور منمنمة، هو أول من اتجه للتصوير الفوتوغرافي على يد مصور ألماني مقيم بالقسطنطينية يدعى راباخ Rabach، والذي اشترى منه محله في ١٨٥٨م. وفي عام ١٨٦٣م حصل أتيليه الأخوان عبد الله على لقب المصور الرسمي للسلطان عبدالعزيز. وقد منحهم هذا اللقب فرصة احتكار شبه كامل لتصوير بورتريهات العائلة المالكة والشخصيات الرسمية بالبلاط. كما قاموا أيضًا بتصوير مناظر عديدة للقسطنطينية وكانو أول مصورين يُسمح لهم بالتقاط صور داخلية لحرملك السلطان.



إلا أن الانقلاب الذي تعرض له السلطان عبد العزيز والذي أجبره على التنازل عن العرش عام ١٨٧٦م قد أثر سلبيًا على الأخوين عبد الله. ومما زاد الطين بلة هزيمة الأتراك على يد الروس عام ١٨٧٨م. وقد أدى بهم تغير الأحوال هذا إلى تنويع إنتاجهم المتركز حتى ذلك الحين في العاصمة وعلى الطبقات الحاكمة وكذلك بالطبع إلى خفض سقف متطلباتهم الفنية. وهذا غالبًا ما يفسر قيام كيفورك Kevork، وهوفسب Hovsep بعد مدة بفتح الاستديو بالقاهرة عام ١٨٨٩م على أمل إيجاد زبائن جدد بين السياح، (ومن المحتمل أن يكون قد سبقهم إلى القاهرة منذ ١٨٧٨م أخ رابع يدعى كوزمي Kosmi تحت اسم تجاري



مختلف). وفي عام ١٨٧٧م قد يكون عاد هوفسب Hovsep إلى القسطنطينية وحل محله أبرو Abro أبن أخيه كوزمي Kosmi. أيًا كان الوضع، لم يظهر الإنتاج المصري للأخوين عبد الله إلا مؤخرًا سواء في تاريخ الاستديو أو في التصوير الفوتوغرافي بمصر بما يفسر عدم تميزه النسبي؛ إلا أن ذلك لم يمنع أنه قد لاقى رواجًا كبيرًا. وقد تم غلق استديو الأخوين عبد الله بالقاهرة عام ١٨٩٥م أما استديو إسطنبول فتم بيعه عام ١٨٩٩م أو ١٩٠٠م إلى المنافس القديم سيبا Sébah.

أنطونيو بياتو Antonio Beato (١٨٣٥م – ١٩٠٦م)

ظل المشوار الفني للمصور الفوتوغرافي أنطونيو بياتو Antonio Beato مغمورًا لسنوات عديدة بسبب أخيه فيليتشيه Felice الذي كان من رواد التصوير الفوتوغرافي بآسيا، والذي جعلته حياته الرومانسية الشبيهة بالقصص الروائية وأهمية مكانته التاريخية متفوقًا على أخيه الأصغر من جميع النواحي. وكثيرًا ما اعتقد أن أنطونيو Antonio وفيليتشيه Felice ما هما إلا شخصًا واحدًا. وحتى يومنا هذا نلاحظ أنه يتم الخلط بين صفات الأخوين وغالبًا ما يكون لصالح فيليتشيه Felice في حين أنه، على عكس ما هو الحال في الإخوة بيشار Béchard، لهما منهجان مختلفان تمامًا إلا من نقطة أو نقطتين متماثلتين. ونتيجة لتلك الحيرة المرهقة أدى الاهتمام المتجدد دومًا بشخصية وإنتاج فيليتشيه Felice الفني والبحوث التي تطلبتها إلى كشف النقاب عن عناصر كثيرة من سيرة أخيه الذاتية.

وقد اتضح اليوم أن فيليتشيه بياتو Felice Beato ولد بمدينة البندقية Venise عام ١٨٣٢م، مما يجعلنا نستنتج أن أخاه الأصغر غالبًا ما يكون قد ولد في عام ١٨٣٥م. وقد انتقلت العائلة بياتو Beato منذ عام ١٨٣٤م، إلى مدينة كورفو Corfou التي كانت حينئذ تحت الحماية البريطانية (وقد ظل الأخوان محتفظين بالجنسية البريطانية). وفي عام ١٨٤٤م، استقرت العائلة بالقسطنطينية. وهنا بدأ أنطونيو Antonio يمارس التصوير الفوتوغرافي مع أخيه وشريكه – الذي أصبح زوج شقيقتهما فيما بعد – جيمس روبرتسون James Robertson. ومن المثبت أن ثلاثتهم تواجدوا في القدس في عام ١٨٥٧م. كما أن المجموعة الخاصة بالأرض المقدسة التي أنتجها في تلك الفترة روبرتسون وبياتو Robertson and Beato قد ضمت بعض المناظر عن مصر. وكون أن بعض تلك الأعمال تحمل توقيع روبرتسون وبياتو وشركاه .Robertson, Beato and Co أو بالفرنسية «et Cie»، يجعلنا نستنتج أن أنطونيو Antonio قد يكون شارك فيها.

وقد صاحب أخاه بعد ذلك إلى آسيا وبالتحديد إلى الهند؛ حيث كان يمتلك أتيليه بمدينة كلكتا Calcutta في عام ١٨٥٩م. بيد أن لأسباب غير واضحة (مشكلات صحية، فشل تجاري،

شجار بين الأخوين حيث وصل بهما إلى مفترق الطرق وذلك فيما يبدو بغير رجعة) قطع فجأة إقامته بالهند ليذهب إلى مصر في بداية عام ١٨٦٠م، ويقيم بشارع الموسكي بالقاهرة؛ حيث مكث بها بضع سنوات قبل أن يستقر نهائيًّا بمدينة الأقصر في عام ١٨٦٤م تقريبًا. وهناك تمتع بشبه احتكار لبيع الصور الفوتوغرافية للسياح الأوائل لوادي النيل ومكث بها حتى وافته المنية. وطوال مشواره الفني استعمل بطريقة منهجية الصيغة الفرنسية لاسمه وهي أنطوان Antoine.

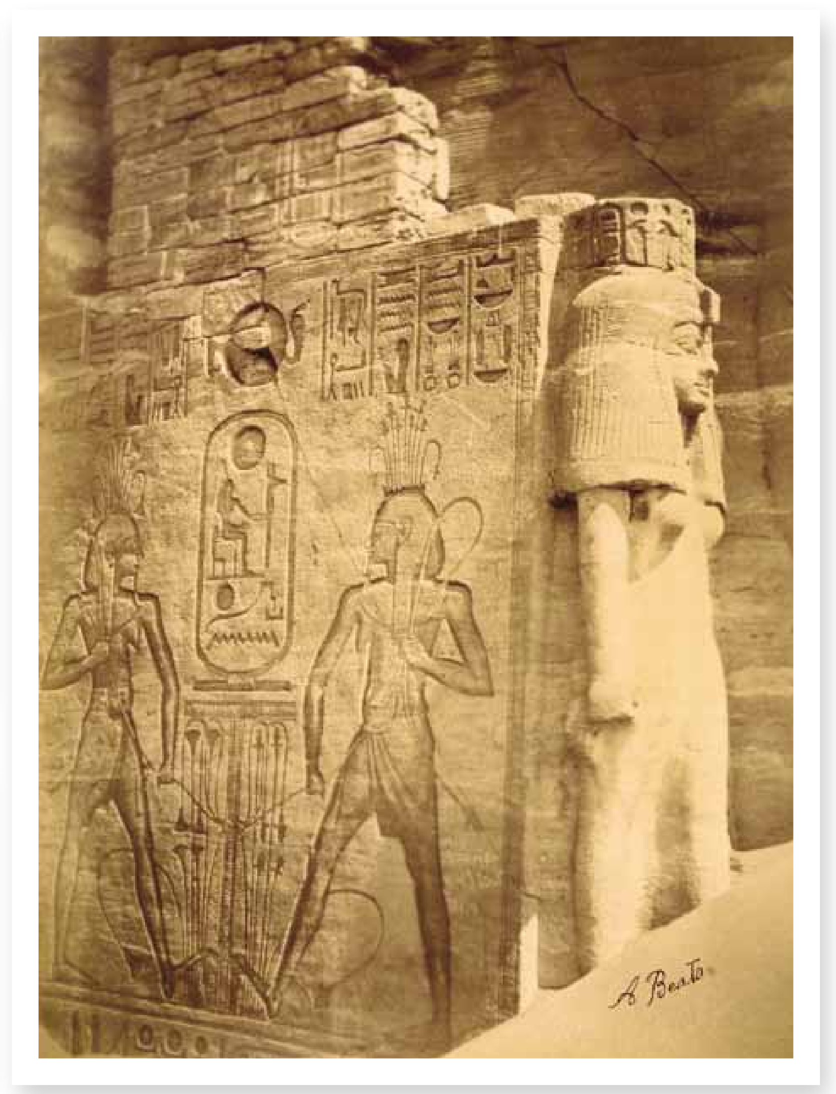
وهكذا اقتصر إنتاجه الفني على موضوعات مصرية بحتة وتضمن أساسًا مناظر طبيعية وصورًا للآثار ولنماذج مصرية موجهة لزبائن معينة من السياح. وقد مثلت كليشيهات وادي النيل والآثار الفرعونية بالصعيد الأغلبية العظمى منه. وقد تضمن الآلاف من المناظر وانتشر على نطاق واسع. إلا أنه من منطلق تلك الوفرة لم يخلُ من شيء من الرتابة، مما دفع بعض النقاد إلى التفرقة بين نوعية الأعمال الأولى، في بداية ١٨٦٠م، وبين أعمال المرحلة اللاحقة الأكثر قولبة. بيد أن استقرار بياتو Beato الغريب في الوجه القبلي ونظرته للآثار والعمارة جعلا منه الخلف الأجود، في مرحلة التصوير الفوتوغرافي التجاري، للمصورين المهتمين بالآثار إبان العقود السابقة؛ من أمثال جرين Green، وديفيريا Devéria، وتينارد Teynard. وذلك يفسر قيام ماسبيرو Maspero في عام ١٩٠٧م باقتناء مجموعة النيجاتيف التي تبلغ حوالي ١٥٠٠ لوحة من أرملته ليمنحها للمتحف المصري للآثار بالقاهرة.

مجموعة متنوعة من صور أنطونيو بياتو، ويظهر عليها توقيعه A. Beato









إميل وهيبوليت بيشار Emile et Hippolyte Béchard (١٨٧٠م – ١٨٨٠م)

بالرغم من أن أعمال الاستديو بيشار Béchard قد انتشرت انتشارًا واسعًا، فالغياب شبه الكامل لأية معلومات سرية أوجد تساؤلات كثيرة عن هوية هذين المصورين الفوتوغرافيين. يعتبر اسم إميل بيشار Emile Béchard، المصور الفوتوغرافي صاحب استديو بحي الأزبكية في عام ١٨٧٠م أمرًا مثبوتًا؛ حيث يظهر على ظهر بطاقات الزيارة «Cartes de visite» وفي كثير من الأحيان مصاحبًا لاسم هيبوليت ديليه Hippolyte Délié وكذلك في مقدمة ألبوم بالمييري Palmieri (مصر والنوبة) L'Egypte et la Nubie، ولكن وجود توقيع بيشار H. Béchard على بعض الصور الفوتوغرافية. (بصيغة بيشار Béchard وإ. بيشار E. Béchard. دفع بعض المؤرخين إلى استنتاج أن هناك شخصًا يدعى هنري بيشار Henri Béchard. وبقي تحديد درجة قرابته مع إميل Emile؛ حيث لم يتم العثور على أي دليل يوضح تلك القرابة. وقد دفع ذلك بعض المؤلفين إلى الاعتقاد أن إميل Emile، وهنري Henri هما في الحقيقة شخص واحد. بيد أن بعض المستندات التي تم العثور عليها مؤخرًا من أرشيف المحكمة القنصلية بالقاهرة أظهرت أن هناك بالفعل أخوين: الأول إميل Emile (مواليد ٢٥ ديسمبر ١٨٤٤م ببلدة سال دي جاردون Salles-du-Gardon بإقليم جارد Le Gard مقيم بالقاهرة). والثاني هيبوليت Hippolyte (من مواليد ١٧ إبريل ١٨٤١م بنفس البلدة).

وكان هيبوليت Hippolyte الذي بقي ببلدة لا جراند كومب La Grande-Combe بإقليم جارد Le Gard يتولى عملية الطباعة والتوزيع بأوروبا للصور الفوتوغرافية التي ينتجها أخوه حتى بعد مغادرة هذا الأخير للقاهرة عام ١٨٨٠م. وقد أقام إميل Emile بعد ذلك بمدينة هييرس Hyères، ثم بمدينة مارسيليا Marseille. وقد تفسر مشاركة هيبوليت Hippolyte الوثيقة في أعمال أخيه (إذ ربما كان يحتفظ بالنسخة السالبة للصور) قيامه بوضع توقيعه الشخصي عليها؛ ولكن لا شيء يدل على قيامه بالعمل هو نفسه بالشرق.

وهناك ثلاث مجموعات متميزة في أعمال بيشار Béchard:

- ٤٠ لوحة قام بتنفيذها مع ديليه Délié في ألبوم متحف بولاق لأوجست مارييت Auguste Mariette الذي صدر بالقاهرة عام ١٨٧٢م.
- سلسلة رائعة من الصور لنماذج مصرية ومشاهد من الحياة اليومية؛ حيث يقوم المصريون في الديكور الطبيعي للشوارع المصرية القديمة بأخذ أوضاع تمثلهم في أنشطتهم اليومية بطريقة يشوبها بعض الجمود ولكن بحس مؤكد للتكوين.
- وأخيرًا مناظر لمصر نجدها في هيئة صور معكوسة مطبوعة بالحبر السميك في ألبوم «مصر والنوبة» الذي قام بإصداره باريس بيشار Béchard وبالمييري Palmieri عام ١٨٨٧م؛ وهو يحتوي بوجه خاص على ٣٧ مشهدًا لمباني القاهرة.

وقد قام بيشار Béchard كذلك بإعداد ألبوم نادر للمباني الحديثة بمصر في عهد إسماعيل باشا. وإذا كانت مصر التي صورها بيشار Béchard لا تخلو من كليشيهات الإنتاج التجاري الذي بلغ ذروته في العقود التالية؛ فإن عمله تميز بلا شك بتجانس نسبي ونوعية فنية وتقنية ممتازة وحس تكويني كلاسيكي مؤكد، سواء كان ذلك فيما يتعلق بمشاهد الحياة اليومية أو بالمناظر الطبيعية أو المعمارية.

أتيلييه بونفيس Bonfils (١٨٦٧م – ١٩٣٢م)

احتل أتيلييه بونفيس Bonfils – وهو منشأة عائلية مقرها بيروت – مكانة مرموقة بين المصورين الفوتوغرافيين بالشرق الأدنى، سواء كان ذلك بسبب استمراريته لسنوات عديدة أو بسبب تغطيته الجغرافية. وقد عرفت صوره انتشارًا واسعًا وتواجدًا مكثفًا في المجموعات العامة والخاصة وفي المجال التجاري. فمن النادر أن يخلو ألبوم عن ذكريات من مصر أو رحلة إلى الأرض المقدسة في الفترة ما بين ١٨٧٠م و١٩١٠م من مناظر تحمل توقيع بونفيس Bonfils.

قام بتأسيس هذا الأتيليه فيليكس بونفيس Félix Bonfils (١٨٣١م – ١٨٨٥م) وأصله من بلدة آليس Alès وقد عمل أساسًا في طباعة وتجليد الكتب إلى أن دخل مجال التصوير على يد نيبس دي سان فيكتور Niépce de Saint-Victor. ويبدو أن زوجته عند اصطحابها لابنهما أدريان Adrien (١٨٦١م – ١٩٢٩م) للعلاج بلبنان قد فتنت بذلك البلد ونجحت في إقناع زوجها بأن يستقرا به؛ حيث يمكنه امتهان مهنة التصوير الفوتوغرافي الذي كان يمارسها في آليس Alès منذ ١٨٦٤م على الأقل. كانت تلك الرواية هي التي تتردد في الوسط العائلي، إلا أن هناك رواية أخرى لا تتعارض معها وهي أن يكون فيليكس Félix هو الذي اكتشف جمال لبنان أثناء تأديته للخدمة العسكرية بها. وعمومًا فقد استقرت عائلة بونفيس Bonfils ببيروت وبدأت تنتج صورًا في المجالات المعتادة لنوعية هذه الاستديوهات: صور شخصية (بورتريهات) للخاصة، ومناظر طبيعية ومعمارية، وكذلك نماذج شرقية تستهدف السياح.

إلا أنه من الصعب أن نحدد بدقة كلاً من التسلسل الزمني لإنتاجهم وشخصية المصورين الذين ساهموا في العمل. فإذا كانت الأعمال القليلة التي تحمل توقيع ف. بونفيس F. Bonfils ترجع إلى بدايات ممارسة هذا النشاط، فإنه من المحتمل جدًا أنه لم يكن المصور المنفذ الوحيد؛ فزوجته ثم ابنه قد ساهما قطعًا بنصيب كبير في ذلك الإنتاج خاصة منذ عام ١٨٧٧م، وهو التاريخ المحتمل لعودة فيليكس Félix إلى فرنسا في بلدته آليس Alès؛ حيث شرع في نشر الصور التي التقطها للشرق. وتشهد على ذلك المجموعة

الفاخرة المكونة من خمسة ألبومات التي قام بإصدارها تحت عنوان «ذكريات من الشرق: ألبوم رسوم لأروع المواقع والمدن والأطلال بمصر والنوبة وفلسطين وسوريا وأثينا والقسطنطينية» والتي قام بنشرها بألِيس Alès في ١٨٧٧م – ١٨٧٨م. وقد صاحبت الصور المطبوعة بعناية على ورق ذلالي نصوص بثلاث لغات (الفرنسية والإنجليزية والألمانية). وقد تم تجميع المناظر الخاصة بالقاهرة في بداية المجلد الأول.

ويضم ذلك العمل – الذي أُجهضت للأسف عملية نشره – أجود ما في إنتاج المرحلة المبكرة لبونفيس Bonfils والتي قام كتالوج، أعد في بداية عام ١٨٧٦م، برصد به ٢٢ دراسة نموذج و٥٥٠ منظرًا لمواقع مختلفة منها ٣٩ للقاهرة – هذا وقد بلغ هذا العدد ٣٠١ في كتالوج عام ١٩٠١م – تم نشرها في السوق التجارية في هيئة صور مطبوعة أو مناظر مجسمة.

وبالإضافة إلى أفراد العائلة الثلاثة، انضم للمنشأة عدد من المساعدين من ضمنهم هنري رومبو Henri Rombau وجورج صبونجي Georges Saboungi وإبراهام جيراجوسيان Abraham Guiragossian (١٨٧٢م – ١٩٥٥م). وقد قام هذا الأخير بشراء المحل من ليدي Lydie (كان أدريان Adrien قد اتجه إلى أعمال الفندقة منذ عام ١٨٩٤م) ولكنه ظل يستخدم علامة بونفيس Bonfils حتى عام ١٩٣٠م. ولذا يكون شبه محال تحديد الأيدي المختلفة التي شاركت في هذا الإنتاج الضخم. ولنضف أن بعضًا من كليشيهات الأعوام الأولى تم شراؤها من تنكريد دوماس Tancrède Dumas وأن شركة فوتوجلوب من زيورخ Photoglob de Zurich قامت بنشر العديد من صور بونفيس Bonfils بعد تلوينها بطريقة الفوتوكروم، وقامت بالتوقيع عليها بالأحرف P.Z. ابتداءً من عام ١٨٨٨م. ويعتبر هذا بالطبع إنتاجًا غير متكافئ قد يكون أكثر تأثيرًا بالنسبة للمواقع اللبنانية والسورية (بالمير وبعلبك)، ولكنه أساسي في تاريخ أعمال التصوير الفوتوغرافي للمستشرقين.



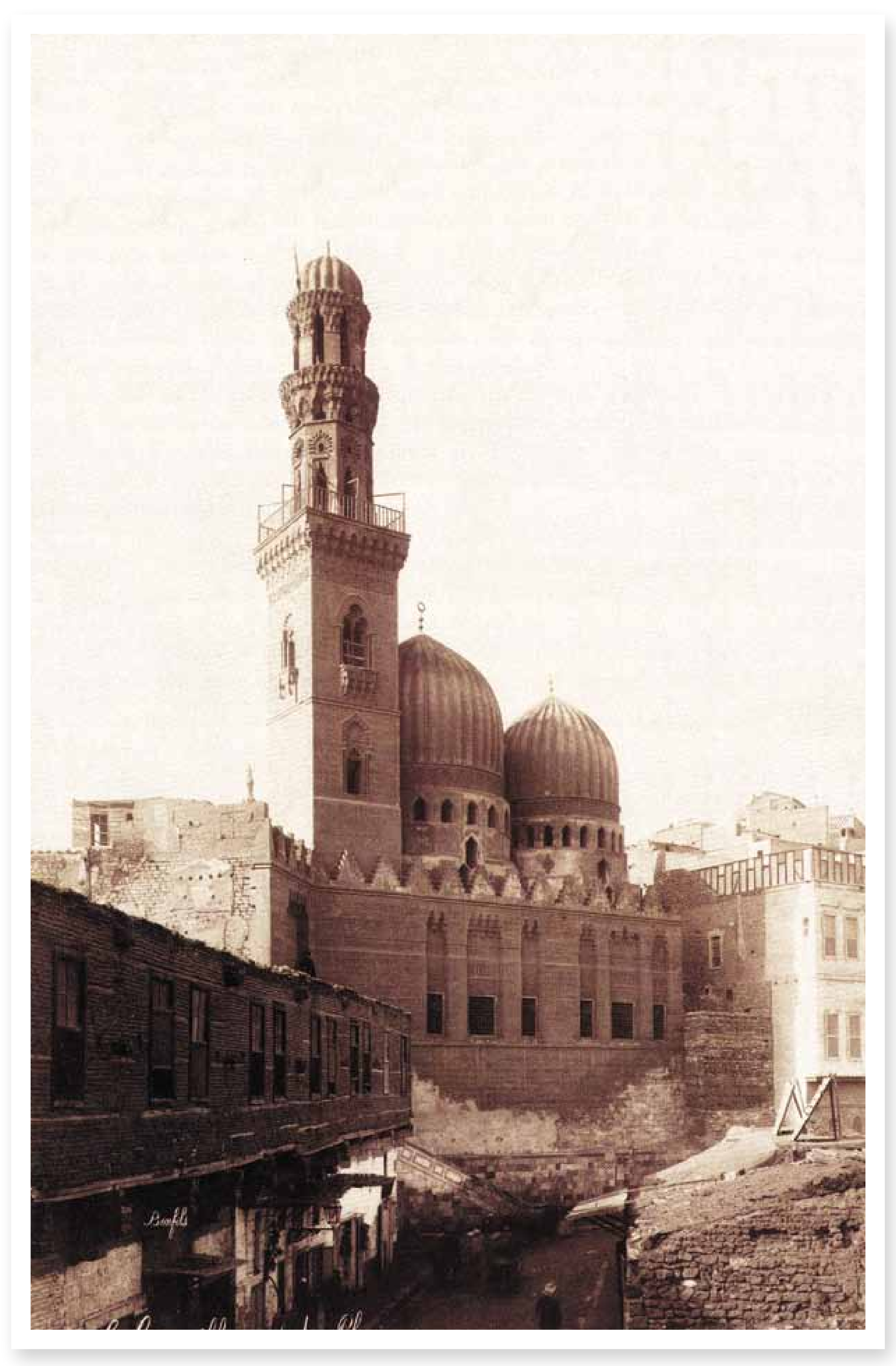
بائعات – من تصوير بونفيس.

شارع الهرم – تصوير بونفيس.



منظر عام للقاهرة تظهر فيه تحصينات الأسوار القديمة (السور القديم).





مدرسة سلار وسنجر بالقاهرة – تصوير بونفيس.

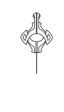
ج. لكيجيان G. Lékégian (١٨٨٧م – ١٩٢٥م)

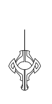
يمثل لكيجيان Lékégian مثله مثل زانجاكي Zangaki والذي تجمع بين إنتاجهما الفني تشابهات كبيرة، نموذجًا ممثلاً للجيل الثاني من المصورين الفوتوغرافيين التجاريين في مصر. وما زلنا إلى الآن نجهل تواريخ سيرته الذاتية. بيد أننا قد عثرنا مؤخرًا على تاريخ بداياته الفنية في القسطنطينية؛ حيث قام بعرض رسومات بالألوان المائية «Aquarelles» في معرض الفنانين الأرمن الشبان بحي بيرا Péra في عام ١٨٨٢م مما يجعلنا نعتقد أنه قد يكون من مواليد عام ١٨٥٥م أو ١٨٦٠م. وتظهر أعماله وهي نماذج مرسومة متركزة في ديكور الشارع الإسطنبولي، كثيرًا من الواقعية تدل على مصادرها الفوتوغرافية. وأيًّا كان الحال، فقد استقر كمصور فوتوغرافي بالفعل في القاهرة بحي الأزبكية في الفترة ما بين ١٨٨٧م و١٨٩٢م. ومن الثابت أن الاستديو الخاص به تواجد حتى عام ١٩٢٥م وأن إنتاجه قد لاقى نجاحًا كبيرًا لدى السياح. وكان لكيجيان Lékégian يسعى دومًا إلى نيل التقدير الرسمي والجوائز؛ مثل الميداليات في المعارض الدولية، وألقاب مبهمة المحتوى؛ مثل المصور الرسمي لدى جيش الاحتلال البريطاني، ثم لدى الخديوي.... إلخ.

وعلى قدر ما يمكن تحديد سمة مميزة لإنتاجه الفني بالنسبة لنظرائه ومنافسيه من أمثال زانجاكي Zangaki (ويبدو أنهما كانا يتبادلان الصور السالبة) أو جان باسكال سيبا Jean-Pascal Sébah؛ فإنه من الممكن تصنيفه في الفئة الفنية؛ نظرًا لبداياته كرسام. وقد كان يتباهى بهذه الصفة على توقيع من توقيعاته الأكثر انتشارًا: تصوير فوتوغرافي فني، ج. لكيجيان وشركاه «Photo(graphie) Art(istique) G. Lékégian and Co». وفي الواقع تتسم النماذج المصرية وتفاصيل العمارة المصرية، القديمة والقروسطية التي يصورها بطابع أكثر عناية وأكثر تكوينية أي في المجمل أكثر تصويرية من المتوسط. وقد لاقت نجاحًا كبيرًا لدى كثير من الرسامين المستشرقين الذين قاموا بنقلها في لوحاتهم.

تصوير ج. لكيجان.







باسكال سيبا Pascal Sébah – سيبا وجواييه Sébah et Joaillier– جان باسكال سيبا Jean-Pascal Sebah

يعتبر استديو سيبا Sébah واحدًا من أهم الاستديوهات الإسطنبولية. وقد استمر نشاطه من خلال تتابع الأجيال وفيما بين شراكات واندماجات على مدار قرن تقريبًا؛ حيث إن علامته التجارية لم تختفِ إلا في ١٩٥٢م. وقد قام مؤسسه، باسكال سيبا Pascal Sébah (١٨٢٣–١٨٨٦م)، وهو مسيحي من أصل سوري من ناحية الأب ومن أصل أرمني من ناحية الأم، بإنشاء أول استديو تصوير فوتوغرافي له عام ١٨٥٧م بالقسطنطينية. ومنذ ١٨٦٠م اتخذ مقره في الشارع الرئيسي بالحي الحديث، الشارع الكبير ببيرا Péra، وتشارك مع مصور فوتوغرافي فرنسي يدعى أنطوان لاروش Antoine Laroche. تناول إنتاجه الفني جميع الأنواع (بورتريه، نماذج، مشاهد من الحياة اليومية، مناظر طبيعية ومعمارية)، وجاء في أشكال مختلفة من ضمنها المطبوعة المجسمة.

وحيث إن لقب المصور الرسمي للبلاط كان قد تم منحه لاستديو الأخوين عبد الله، الذي ربطته به علاقة معقدة فيما بين شراكة ومنافسة قبل أن يقوم بشرائه عام ١٨٩٩م أو ١٩٠٠م، فقد راح يبحث عن التقدير في أوروبا وخاصة في فرنسا. وابتداءً من عام ١٨٥٩م، شارك بانتظام في كثير من المعارض الباريسية وقد حصل على العديد من الجوائز من الجمعية الفرنسية للتصوير الفوتوغرافي. أما في عام ١٨٧٣م فقد قدم في المعرض العالمي بفيينا Vienne عمله الفاخر الذي قام بتنفيذه بالتعاون مع الرسام عثمان حمدي بك: «الملابس الشعبية بتركيا».

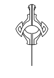
وفي نفس العام قام بفتح فرع جديد لمحله بالقاهرة بالأزبكية خصصه من جهة لعمل بورتيهات للزبائن المحليين ولتصوير السواح من جهة أخرى. ومن المرجح أن تاريخ أهم المشاهد المصرية التي قام بتصويرها يقع في الفترة ما بين ١٨٧٣م – ١٨٨٠م. وقد رصد كتالوج صدر عام ١٨٧٥م، ١١٧ عملاً احتلت بينها البنايات الإسلامية بالقاهرة مكانة مهمة. وكان سيبا Sébah يظهر في تنفيذها نفس البراعة التي تميزت بها أجمل مشاهده عن القسطنطينية أو أثينا، سواء كان ذلك يتعلق ببانوراما واسعة (جبانات المماليك)، أو على العكس، مناظر داخلية أو شديدة التقارب تعكس العظمة الساحقة لمبنى معين (مدرسة السلطان حسن).

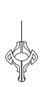
وقد ترك لاروش Laroche الأتيليه حوالي عام ١٨٧٧م ليستقل باسمه ويعمل بالقاهرة بالمشاركة مع هيمن Heymann. وفي عام ١٨٣٣م أصيب باسكال سيبا Pascal Sébah بجلطة دماغية مات بعدها بثلاث سنوات. وقد خلفه في البداية أخوه كوزمي Cosmi الذي قام بتنفيذ ثلاث مجموعات عن القاهرة، ثم ابتداءً من ١٨٨٨م ابنه الأصغر جان Jean الذي كان يوقع أعماله بجان باسكال Jean-Pascal (١٨٧٢م– ١٩٤٧م). ودفعته حداثة سنه إلى مشاركة الفرنسي بوليكارب جواييه Polycarpe Joaillier؛ وقد عرف الإنتاج الوفير لسيبا وجواييه Sébah & Joaillier في البداية ثم ج.ب. باسكال J.P. Pascal، الذي تضمن مجموعة جديدة عن القاهرة، نجاحًا كبيرًا حتى ١٩٠٥م وهو التاريخ التقريبي لرحيل جواييه Joaillier وإغلاق فرع القاهرة.

وكما هو الحال في كل النشاطات التي تجمع أفرادًا من نفس العائلة وشركاء مختلفين، فإنه من الصعب تمييز العمل الشخصي لكل مصور بالرغم من تلك الاختلافات التي تظهر جلية من حيث الأسلوب والنوعية. علاوة على أنه كثيرًا ما كان يقوم المصورون، بالرغم من المنافسة الموجودة بينهم، بتبادل النسخ السالبة/ النيجاتيف لاستكمال كتالوجاتهم. فكثيرًا ما قام أتيلييه سيبا Sébah بنشر صور باسمه لبيشار Béchard أو عبد الله Abdullah كما سبق أن فعلها بونفيس Bonfils مع تنكريد دوماس Tancrède Dumas.


تصوير سيبا.

الصلاة – تصوير سيبا.







محراب بداخل جامع الأزهر– تصوير سيبا.



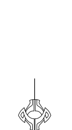
جزيرة ومعبد فيلة– تصوير سيبا.

جورج وقسطنطين زانجاكي Georges et Constantin Zangaki (١٨٨٠ م – ١٩١٥م)

لم يتم توثيق هذا الأتيلييه ذي الإنتاج الوفير والواسع الانتشار بصورة مرضية إلى يومنا هذا، ولو أن هناك بعض العناصر السرية التي تم الكشف عنها مؤخرًا. والأخوان زانجاكي Zangaki يوناني الجنسية من مواليد جزيرة ميلوس Milos وقد استقرا بمدينة بورسعيد في تاريخ غير محدد ولكنه من المؤكد حديث إلى حدٍّ ما (حوالي ١٨٨٠م)، وقد يكون ذلك بالمشاركة أو بالتعاون مع هيبوليت أرنو Hippolyte Arnoux الذي كان مقيمًا بالمدينة منذ حفر قناة السويس. وقد بادرا بإقامة استديو؛ وهو الأخوان زانجاكي Les frères Zangaki. وكانا يكتفيان بتوقيع الصور بلقبهما زانجاكي Zangaki نادرًا جدًّا مصحوبًا بالحروف الأولى من اسمهما (ق. أو ج.). وقد قاما بفتح فرع بالقاهرة عام ١٨٩٠م ظل وجوده مثبتًا حتى عام ١٩١٥م. ويعتبر من المستحيل تحديد الدور الخاص بكل أخ من الأخوين فى هذه الشراكة.

وكما هو الحال في معظم الأتيليهات المنافسة الأخرى، تضمن كتالوج الأخوين زانجاكي Les frères Zangaki مناظر لكل شرق البحر المتوسط وكذلك للجزائر إلا أن الصور الخاصة بمصر هي التي كانت سائدة. وتفاوتت بشدة النوعية التقنية والفنية لأعمالهما: مستوى طباعة دون المتوسط أحيانًا، ومناظر طبيعية ومعمارية غير متميزة أو غير متقنة. وقد أبرز إلى حدٍّ كبير إنتاجهما الغزير من النماذج الشرقية وبورتريهات المجاميع وصور الحياة اليومية تدهور أعمال المصورين الفوتوغرافيين المستشرقين وترددهم الدائم بين المجلوبية والنظرة العرقية. ومن المؤكد أن الاتجاه إلى استعمال الكليشية شيء متأصل في ذلك النوع، بيد أنه في حين كان في مقدور فنان مثل بيشار Béchard أو بونفيس Bonfils استعاضة اصطناعيته من خلال شيء من الامتثالية ومن الحس التكويني للكادر وللضوء. كانت اللقطات المأخوذة داخل استديو زانجاكي Zangaki غالبًا ما تأتي في إطار إنتاج بالجملة غير متقن لا تساعد المراجع التصويرية على تحسينه إلا في أضيق الحدود. كما أن اللجوء إلى لوحة مرسومة متواضعة المستوى كديكور وحيد، وإضاءة باهتة، وأوضاع جامدة خالية من التعبير ينم على مشاهد تم إخراجها في عجلة لممثلين غير مكترثين.

أما الصور التي كان يتم التقاطها في الهواء الطلق وبكثير من الواقعية، في الريف المصري وفي شوارع القاهرة، فقد كانت أكثر إثارة وتميزًا. كانت تتمتع بتلقائية قريبة من الصورة الخطفية؛ وهي على الأرجح نتيجة لتقنية نيجاتيف برومور الفضة الهلامي الذي ساد منذ ١٨٨٠م.



مصورون فوتوغرافيون آخرون

مارس العديد من استديوهات التصوير الفوتوغرافي نشاطهم في مصر في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، مما أتاح لهم فرصة إنتاج أو بيع صور لمشاهد من القاهرة، حتى لو لم تحتل المناظر الحضرية والصور المعمارية إلا مكانًا هامشيًّا في إنتاجهم. ويمكن ذكر الأسماء التالية:

هيبوليت أرنو Hippolyte Arnoux (مجهول التواريخ)

هذا الفرنسي هو من أوائل المصورين الفوتوغرافيين الذين أقاموا بصفة دائمة بمصر. وقد استقر في عام ١٨٦٥م تقريبًا بمدينة بورسعيد التي ظلت محل إقامته الأساسي حتى نهاية عام ١٨٩٠م، بالرغم من ظهور عنوان سكندري عابر في ١٨٦٧–١٨٦٨م. وتعتبر أكبر انجازاته هي تلك التغطية الفوتوغرافية التي قام بها لعملية حفر قناة السويس، وهي عبارة عن مجموعة وثائقية من الدرجة الأولى تم نشرها على نطاق واسع. وقد ظلت القناة بعد افتتاحها تضمن لأرنو Arnoux رواجًا ماديًّا؛ حيث كان يستطيع الاستفادة من ركاب السفن التي تعبرها في طريقها إلى آسيا والتي كانت عادةً لا تتوقف بمصر إلا عند رسوها ببورسعيد. وكان يمتلك تحت اسم (فوتوغرافيا القناة) Photographie du Canal استديوهين، الاستديو الأول في الميدان الرئيسي بالمدينة، والاستديو الثاني على متن سفينة راسية في الميناء. وعلاوة على صور القناة، تضمن إنتاجه الفني على وجه الأخص نماذج وأزياء مصرية، وكذلك مناظر طبيعية كثيرة، وصور لمبانٍ عتيقة تعود للقرون الوسطى؛ إلا أن هذه الأعمال تظل مجهولة المصدر؛ بسبب احتمال قيام أرنو Arnoux، بتبادل الكليشيهات مع مصورين فوتوغرافيين آخرين؛ من أمثال رومبو Rombau أو بياتو Beato بغرض إثراء كتالوجه. كما أنه قد قام، في ظروف مبهمة، بمشاركة المصورين اليونانيين زانجاكي Zangaki والمصور بيريديس Péridis.

هيبوليت ديليه Hippolyte Délié

يعرف بوجه الأخص هذا المصور الذي استقر بالقاهرة في نهاية ١٨٦٠م بأنه كان شريكًا لإميل بيشار Emile Béchard. وقد قاما معًا بإنتاج العديد من بطاقات الزيارة «Cartes de visite» لنماذج مصرية، وكذلك ألبوم متحف بولاق في عام ١٨٧٢م. أما الأعمال التي تحمل اسمه وحده فما تحصلنا عليه منها يشوبه كثير من الثغرات.

ديزيريه أرنيه Désiré Ernié

أدى قيام هذا المصور الفوتوغرافي لسبب ما باختيار اسم تجاري يتكون من اسمه ولقبه معكوسين (أ. ديزيريه E. Désiré) وكذلك قراءة خاطئة لاسمه (إرميه Ermé بدلاً من إرنيه Ernié)

إلى عدم معرفته المعرفة الصحيحة طويلاً. وقد جاء استقراره بالقاهرة مبكرًا (١٨٦٤م أو ١٨٦٥م)؛ حيث مكث بها إلى عام ١٨٨٠م. وفي عام ١٨٦٧م شارك في معرض باريس الدولي؛ حيث قدم صورًا لمصر. وتميزت أعماله، وهي مازالت غير معروفة جيدًا، بنوع من الطبيعية (مجموعة صور عن الحوانيت والحرف الصغيرة تختلف معاييرها الجمالية عن مشاهد أعمال المستشرقين التقليدية وتتجه نحو الريبورتاج) وبحيز مهم خصصه لتصوير القاهرة الحديثة (ربما بأمر من الخديوي).

فيوريو Fiorillo

هذا الاستديو العائلي، وهو غالبًا من أصل إيطالي مارس نشاطه في الإسكندرية ابتداءً من عام ١٨٧٠م. ولفترة معينة، ارتبط اسمه بشخص يدعى ماركيز Marquis وقد غطى إنتاجهما الوفير جزءًا كبيرًا من حوض البحر المتوسط، من الجزائر إلى لبنان. كما قاما بتصوير مناطق لم يُتطرق إليها كثيرًا من قبل؛ مثل النوبة أو المدن المقدسة بشبه الجزيرة العربية (جزيرة العرب).

مجموعة متنوعة من صور فيوريو.







الدكتور عمرو عبد العزيز منير

مصر تتحكم فيها قاعدة عبقرية: وجود النص يغني عن تطبيقه لتظل تجارة الجواري والعبيد ممنوعة – نظريًّا على الأقل – منذ أيام محمد علي، شأن أغلب القوانين والقرارات في مصر التي تظل مجرد حبر على ورق دون أن يعبأ بتنفيذها أحد، ومعها تظل تجارة الرقيق تمارس على نطاق واسع في مصر وبشكل علني في مصر والسودان، وبمباركة من الحكومة المصرية نفسها التي كان كبار موظفيها يمارسونها على نطاق واسع وخاصة في السودان. وكتاب «أنت حُرٌّ لوجه الله.. الرق والعتق في مصر القرن التاسع عشر» للباحث عماد هلال الصادر في القاهرة ٢٠١٤م؛ يرصد تطور الحركة المناهضة للرق، منذ بداية ظهورها في الغرب وانتقالها إلى الشرق بخطى وئيدة؛ حيث بدأ صداها يتردد في مصر منذ أواخر عهد محمد علي، وتطورت هذه الحركة في عهد سعيد وإسماعيل حتى تم عقد معاهدة الرقيق بين مصر وبريطانيا في ٤ أغسطس ١٨٧٧م؛ إذ أخذت الحركة بعدها محورين متوازيين هما محاربة تجارة الرقيق داخل وخارج مصر، وتحرير الرقيق الموجودين في مصر الذين يشتكون من سوء معاملة سادتهم لهم. وكان لهذين المحورين أثر حاسم في القضاء فقط على رق الجواري والعبيد لتظل مصر بعدها أسيرة رق استبداد سياسي لا أب له ولا عزيز لديه. ورهينة اختيار سياسي يصب في خانة الانحياز التام للأغنياء والأثرياء يستهدف خلق شريحة ضيقة اجتماعيًّا تحتل قمة الهرم الاجتماعي لكسب ولاء هذه الشريحة للنظام ودعم استبداده السلطوي سياسيًّا وحكمه الفاسد ماليًّا واقتصاديًّا وإداريًّا. وفساد وقح، ونهب منهجي لخيرات البلاد، يدفع الشرفاء الذين هتفت حناجرهم بحماس أيام الثورة :«الله ينصرك يا عرابي يا مُعَمر الطوابي» ونادوا بالحرية والمساواة أبرزهم عبد الله النديم إلى الهروب من جحيم مصر وسط الرماد المتخلف عن محترق الآمال، فالمخلصون قتلى أما الخونة فهم فرسان الحلبة.

وفي عام ١٨٣٤م كتب السير بارتل فرير Bartle Frere عضو البرلمان الإنجليزي – عند زيارته للقاهرة – عن سوق الرقيق والجواري بها قائلاً: «إنه واحد من أهم المشاهد التي تستحق الزيارة». استمرت تجارة الجواري مزدهرة في وكالات بيع الرقيق مثل وكالة الجلابة حتى عام ١٨٤١م. عندما تقدم العديد من الأجانب بشكاوى إلى محمد علي، معترضين على حالة الجواري والعبيد المعروضين للبيع في تلك الوكالة سيئة السمعة، أمر محمد علي، في سبتمبر من العام نفسه بنقل بيع الجواري والعبيد من وكالة الجلابة إلى منطقة تقع بجوار ضريح قايتباي عند مشارف القاهرة. وأصدر أمرًا إلى الباشمعاون في ٢٨ رجب سنة ١٢٥٨هـ/ ٢٣ مايو ١٨٤٢م، «بأن يكون بيع الرقيق بجهة قايد بك بالمكان الذي تخصص لذلك، ولا يكون بالوكائل؛ حتى لا يرى الأجانب أن الجلابة تسوق العبيد في أزقة مصر وشوارعها والأسواق».

ويشير جابرييل بير إلى أن هذا الأمر لم يدم طويلاً، فسرعان ما عادت تجارة الرقيق إلى وسط القاهرة، بل وانتشرت في أحياء مختلفة من القاهرة في عهدي عباس وسعيد، وليس أدل على ذلك من قائمة الوكالات التي كان يُباع فيها الرقيق في أوائل عهد إسماعيل، والتي قدمها القنصل البريطاني ريد Read في عام ١٨٦٧م، والتي تضمنت وكالات؛ مثل وكالة المحروقي ووكالة السلحدار.

وفي وكالة الجلابة كان الأرقاء السود يجلسون على الأرض في فناء واسع، وكانت تبدو عليهم علامات عدم الاهتمام، واللامبالاة بالنتائج، وكانوا يتحدثون ويضحكون. ولا تبدو على وجوههم أية دلائل على الحزن أو الأسى؛ ذلك لأنهم قد بلغوا – أخيرًا – مكانًا ينالون فيه قسطًا من الراحة بعد رحلة سفر طويل شاق. وقلما يُلَقَّن العبد شيئًا من لغة شاريه، فلم يكن يتعلم غير اسم البلاد التي جاء منها، ولم تكن قدرته على التعبير تتجاوز قوله: «حبش» إذا كان من الحبشة، أو «نوبا» إذا كان من جنوب مصر.

وقد يحدث أن يجتمع في سوق الرقيق، عبيد كثيرون، من أصقاع وشعوب متباينة، فلا تكاد تجد بينهم اثنين يستطيع أحدهما أن يفهم ما يريده الآخر. والفكرة العامة التي تنطبع في ذهن المتفرج والشاري والبائع، أن الاتجار في الرقيق ليس إلا اتجارًا في صنوف من الحيوان يعيبها النطق، ولهذا يُفحص كما تفحص الماشية التي لا تستطيع أن تروي عن نفسها حديثًا، فيطالب العبد بالسير تارة،

وبالجري تارة أخرى، وقد ترفع أذرعهم أو تخفض للتحقق من مرونتها، وتجس عضلاتهم وأعضاؤهم التناسلية لتقدير مدى اكتنازها باللحم والشحم والقوة إذا لزم الأمر لمآرب أخرى.

وكان من المعتاد أن يتم الكشف على الرقيق من الجنسين وهم عرايا، وقد يبالغون في ذلك فيجرون بعض الاختبارات الغريبة، خصوصًا بالنسبة للجواري فيتعرَّضن لتفرس المشترين ونظراتهم، وهن في حالة من العري والبؤس، فلا يسترهن سوى قطعة صغيرة من القماش حول أصلابهن، أو شالٌ معلق فوق أكتافهن. ويستسلمن بهدوء لعبث أيدي المشترين والبائعين الفاحصة ونظراتهم التي لا ترحم. وأما المرأة التي سبق لها العمل في خدمة المنازل فكانت ترتدي الملابس الشرقية، وتغطي وجهها، وتجلس سقيمة المزاج، وتبدي نفورًا من المشتري الذي يطلب منها كشف وجهها أو أعضائها الحساسة.

بل كانت الجواري توضع في حريم المشتري أو حريم أحد أصدقائه لمدة ثلاثة أيام، تظل تحت مراقبة نساء الحريم، وفي النهاية يقدمن تقريرًا عنها، فإما يقبلها المشتري وإما يردها إلى التاجر. ويذكر إدوارد وليم لين أن من الأسباب التي تجعل المشتري يرد الجارية، أن تغط في نومها، أو تصر بأسنانها، أو تتكلم أثناء النوم، ولكن حق التظلم كان مكفولاً للتاجر في إحدى حالتين؛ أن تُرَد إليه الجارية بعد انقضاء مهلة الثلاثة أيام، أو أن يجامعها المشتري، خاصة إذا كانت عذراء، فعند ذلك ليس للمشتري الحق في ردها إلى التاجر!.

أما الجلابة فيجلسون بالقرب من رقيقهم، وهم يدخنون «الشبك» في فتور ظاهر، إلى أن يأتي أحد المشترين، فيطيل النظر في الرقيق والفرز لأجسامهم وإمكانياتهم الجنسية، ويتفحصهم، ثم يبدأ في مساومة التاجر في الثمن. وقد جرت العادة أن يحاول التاجر معرفة الثمن الذي يتقدم به المشتري، وقد يستعين التاجر أو المشتري أحيانًا بسماسرة الرقيق الذين يعملون على تقريب وجهات النظر بين الطرفين؛ من أجل أن تتم الصفقة، ثم يحصل السمسار على عمولة من التاجر، وكذلك من المشتري إذا راقته الصفقة.

وما إن وصلت مصر إلى بدايات القرن العشرين حتى شهدت تجارة رقيق من نوع خاص من الانحلال الأخلاقي، ممثلة في قيام بعض النخاسين بخطف الفتيات القاصرات الأوروبيات وبيعهن في مصر إلى القوادين والعاملين في مجال العهر والدعارة وغيرها. وقد ذكر كتشنر أنه تم القبض على ٧٤ تاجرًا و٨٤٣ فتاة قاصرة من الأوروبيات والتركيات في عام ١٩١٣م.

يفيض الكتاب بالأخبار الموثقة عن حياة الرقيق في مصر من كافة النواحي بداية من جلبهم إلى مصر وبيعهم في أسواق النخاسة المصرية، ومرورًا بالأعمال التي قاموا بها، ونظرة سادتهم إليهم وطريقة معاملتهم، ودورهم في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وانتهاءً بعتقهم أو موتهم، ثم لا بأس من تتبع حياتهم بعد العتق وما نتج عنه من علاقات شرعية وعرفية تربطهم بسادتهم السابقين والعيش تحت الأقدام دائمًا.

شهد عهد سعيد نشاطًا كبيرًا لتجارة الجواري والعبيد، واتساع نطاق تجارة الرقيق في السودان خاصة على يد التجار الأجانب برغم الأوامر المتعددة السابق صدورها منذ عهد محمد علي. ومع أن عباس قد نجح في وقف نزوح الأجانب إلى مصر، فإن الأجانب قد وجدوا في السودان ميدانًا خصبًا لنشاطهم الذي تركز في تجارة الجواري، وقد كان أغلبهم من «حثالة القوم» باعتراف معاصريهم من الأوروبيين أنفسهم. ومنذ عهد عباس حاول لطيف باشا؛ حكمدار السودان منع هؤلاء الأجانب من شراء الرقيق وحمل السلاح، ولكنهم تقدموا بشكوى إلى الحكومة المصرية عن طريق «اصطفان رسمي» وكيل الأمور الخارجية، الذي طالب بالسماح لهؤلاء الأجانب بالتجول والسياحة فقال: «أما بخصوص شراء الرقيق وحمل السلاح فيمكن أن يكتب عنهم لقناصلهم». وبذلك فإن سلبية حكومة عباس والحكومات التي قبله كانت من عوامل استفحال أمر هؤلاء التجار الذين كانوا يجدون

فتاة من القاهرة.

الوسائل السهلة لإخفاء الرقيق عن العيون، خاصة الجواري؛ حيث كان التجار يدَّعون بأنهن زوجات لهم، أو أنهن من حريم إحدى الشخصيات الهامة في مصر. ولم يكن التجار يخشون وشاية الرقيق المجلوب بها؛ لأن أغلبهم حضر إلى مصر باختياره، ويعلمون أنهم سوف يجدون في مصر فرصًا كبيرة للثروة والمجد. في عهد إسماعيل كانت الجواري تجلب لحسابه إلى الإسكندرية؛ حيث يتم إنزالهن من القوارب التابعة له إلى عربات السكك الحديدية المغلقة بعناية، والمخصصة أساسًا لحريم الخديو، وعلى التجار الذين يجلبونهن أن يقولوا فقط، إنهن ذاهبات إلى حريم الخديو، أو أحد الأمراء، أو الباشاوات ذوي المكانة العالية؛ لكي يمروا من ضباط الشرطة، أو من مأموري السكة الحديد.

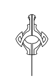
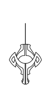
وفي عام ١٨٥٥م أصدر سعيد باشا أمرًا عاليًا يعطي الحرية لكل الجواري والعبيد الموجودين بمصر والراغبين – باختيارهم – ترك خدمة سادتهم. ولكن يبدو أن العمل بهذا الأمر لم يدخل حيز التنفيذ، فلم تصادفنا أية شارة تدل على أن أحد العبيد أو الجواري قد حصل على حريته بمقتضاه. ولم يكن صدور القوانين بمنع تجارة الرقيق في عهد سعيد باشا، يعني أكثر من تحول بيع الجواري من السوق العام إلى داخل البيوت، وفي الأماكن البعيدة عن رقابة الحكومة، حتى لو كان ذلك تحت سفح الأهرامات كما حدث عام ١٨٩٤م عندما اشترى علي باشا شريف وبعض الأعيان مجموعة من الجواري السود من الجلابة الذين تسللوا إلى مشارف القاهرة، وبينما كان والي مصر يتخذ كل هذه الإجراءات لمحاربة تجارة الرقيق، فإن السلطان العثماني نفسه لم يبدأ رسميًّا في فرض حظر على هذه التجارة إلا في جمادى الأولى ١٢٧٣هـ/ فبراير ١٨٥٧م. أما في عهد إسماعيل فقد اعتزم الانضمام إلى حركة العاملين على تحرير الرقيق في أنحاء العالم، وأن يكتسب ثناء الإنسانية في مقاومة تجارة الرقيق، فأخذت الحركة بعدًا جديدًا إلى جانب محاربة تجارة الرقيق، وهو العمل على تحرير الرقيق وإبطال الرق نفسه. وبذلك فإن إسماعيل قد سار بالحركة المناهضة للرق في خطين متوازيين؛ هما: محاربة تجارة الرقيق، وتحرير الرقيق من البيوت والعائلات، على أن إسماعيل قد واجه معارضة شديدة وتعنتًا من رجال الدين والمال والأثرياء وملاك الرقيق أنفسهم في مصر، وكانوا «ينظرون إلى محاولات إبطال الرق على أنها تحدٍّ وتعدٍّ على الشريعة الإسلامية والعرف السائد». وقد اعتقد هؤلاء أنه لا يوجد أي مبرر يدعوهم إلى التخلي عن ممتلكاتهم بهذه السهولة. وفي المقابل نجد حالات تحرير قام إسماعيل باشا بتعويض أصحابها، فنجده يصدرا أمرًا إلى المالية في ٢٠ من ذي القعدة ١٢٩١هـ/ ٢٩ ديسمبر ١٨٧٤م بصرف مبلغ ٢٦٩٤٢ قرشًا من خزينة مديرية الغربية «ثمن السودانيين الذين يطلبون الحرية»، وتكليف محمد ثابت باشا مفتش أقاليم الوجه البحري بالإشراف على دفع هذه التعويضات إلى أصحابها. واستمر هذا الوضع حتى تم عقد معاهدة الرقيق في ٤ أغسطس ١٨٧٧م، وتم بمقتضاها إنشاء أقلام حكومية أصبحت هي المنوطة دون غيرها بعتق الرقيق الطالبين للحرية.

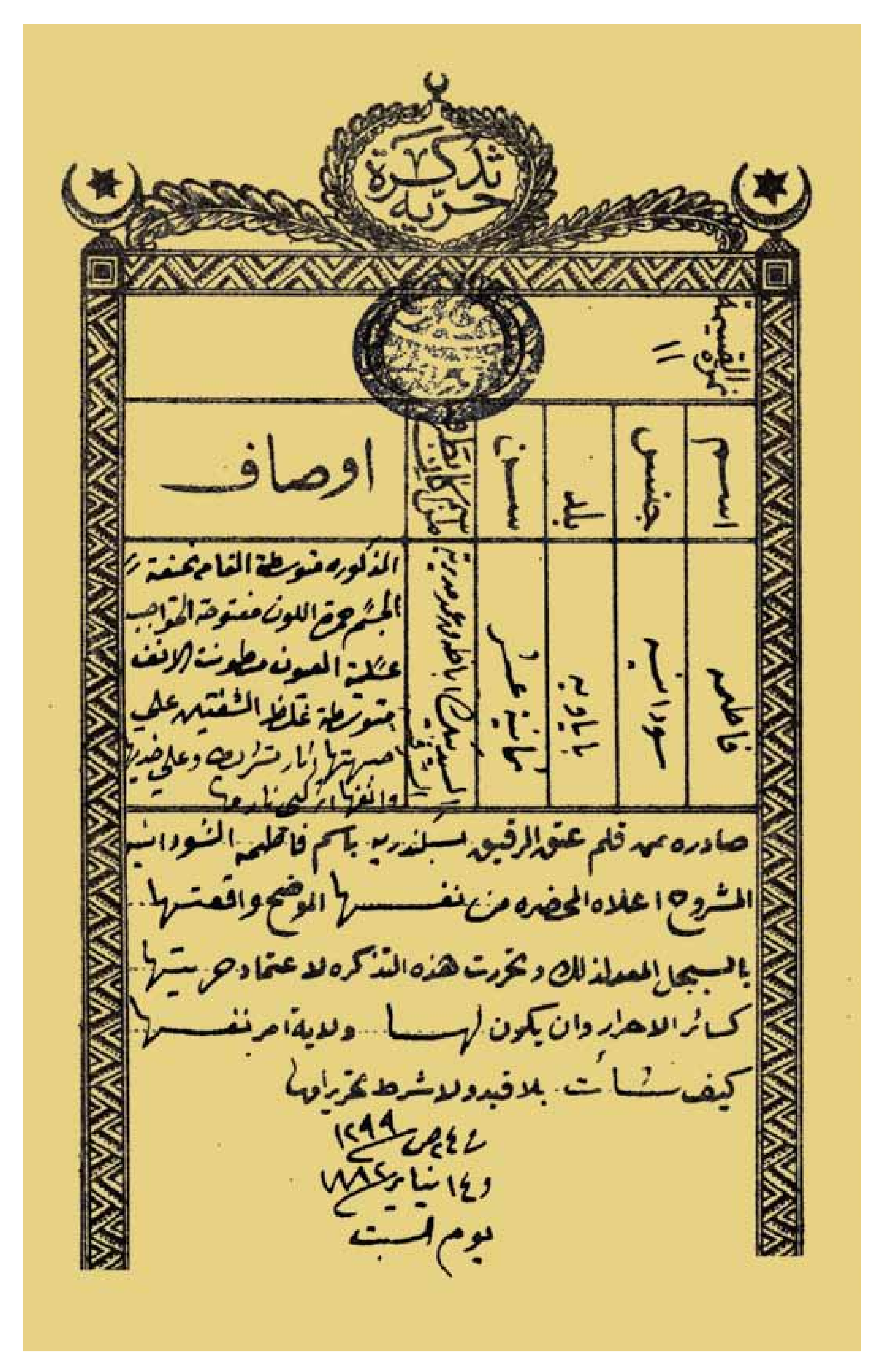
استمرت جهود مصر لوقف تجارة الرقيق في عهد توفيق بنفس القوة التي كانت عليها في عهد إسماعيل، فقد استهل توفيق حكمه بإصدار الأوامر إلى حكمدار السودان، وكذلك إلى مديري المديريات، ورجال الإدارة بمراقبة تحركات تجار الرقيق، وتعقبهم في كل مكان وإلقاء القبض عليهم ومصادرة ما معهم من رقيق. وكان من نتائج هذه الأوامر أن تمكن مدير أسيوط من إلقاء القبض على قافلة للرقيق في ٢٩ إبريل ١٨٨٠م، وكانت هذه القافلة آتية من دارفور إلى أسيوط عن طريق درب الأربعين، وبلغ عدد الرقيق الذي تم ضبطه ٦١٧ من الرقيق ذكورًا وإناثًا، بالإضافة إلى ما ذكره هؤلاء العبيد المضبوطون عن قيام التجار ببيع خمسين عبدًا في أثناء الطريق. وفي ٢٤ يونية من نفس العام تمكن مأمور سواكن من القبض على عدد من التجار وبصحبتهم ثمانون عبدًا. وفي ١٩ أغسطس تمكن مأمور فازوغلي من القبض على بعض التجار وبصحبتهم مائتان من الرقيق الذكور والإناث، ولكن هذا المأمور قام ببيع العبيد لحسابه مما أدى إلى رفده من وظيفته وتقديمه للمحاكمة أمام المجلس العسكري. كما قدم في العام التالي مأمور فاشودة للمحاكمة بتهمة الاتجار في الرقيق؛ حيث وجد بمنزله ٥٤ عبدًا وجارية.




سيدة مصرية مع إحدى جواريها.

وفى يونية ١٨٨٠م أنشأ توفيق «مصلحة إلغاء الرق»، وعين لرئاستها الكونت ديلا سالا Count Della Sala، الذي اشتهر بحماسته في محاربة هذه التجارة. وفي فترة الثورة العرابية، شن قادة الثورة حملة ضارية ضد تجارة الرقيق، وأعلن عرابي أنه: «ليس في مصر من يود أن يكون له عبيد غير أمراء بيت الخديو والبشوات الأتراك الذين تعودوا على استعباد المصريين، وأن الإصلاحات الجديدة سوف توجد المساواة بين الناس مهما اختلفوا في الجنس واللون والدين، وليس مع هذا الإصلاح محل للاسترقاق». وقامت الثورة بحملة جماهيرية تزعمها عبد الله النديم؛ بهدف تكوين جمعية سميت «جمعية الأحرار السوادنيين» هدفها مساعدة الأرقاء المحررين وتقديم المعونات لهم. ودعا النديم إلى محاربة تجارة الرقيق الأبيض بوسائله المختلفة، ودعا إلى إلغاء البغاء العلني، وعبر عن تعاسة الخادمات اللائي كن من الجواري وحصلن على حريتهن؛ حيث أصبح استخدامهن في البيوت مجرد غرض ظاهري أما الغرض الحقيقي فلا يتصل بالفضيلة، ولا محل لتنفيذ قوانين الحرية خاصة وأن معدل منح تذاكر الحرية من أقلام عتق الرقيق لم يتجاوز ألفًا وأربعمائة من الرقيق كل عام. بينما عدد الرقيق الموجودين في مصر يومئذ يتراوح بين ثلاثين وأربعين ألفًا، والمفروض أنه عند إنشاء تلك الأقلام أن يهرع الرقيق إليها للحصول على حريتهم؛ بحيث يتم تحرير الثلاثين ألفًا في عام أو عامين. ولكن ما حدث لم يكن كذلك؛ **فالرأس التي ولدت محنية لا تملك من أمرها شيئًا، فقط يتحكم فيها التاريخ والزمن الوغد،** فالذين تقدموا بطلبات للحصول على أوراق الحرية من العبيد المقيمين بمصر لم يتجاوز عددهم أبدًا نسبة ٥٠٪ ممن منحوا تذاكر الحرية، أما نسبة الـ ٥٠٪ الباقية، فهي تذاكر منحت للعبيد الذين تم تخليصهم من أيدى تجار الرقيق عند تهريبهم عبر الحدود تمهيدًا لبيعهم بأرخص مما تباع البهائم في الإقطاعيات الشاسعة. ليعبروا في مأساتهم عن جزء من وطن القهر الذي كتمته حسرته وتحجرت في مآقيه الدموع، ويصمد الجواري والعبيد ومعهم تصمد مصر أمام واقعها الواهن، وحواسها تصبو إلى آياد تتلاقى تدفع العجز وتزيل التجاعيد وتبحث عن ذاتها.. عن مصر الصبية البهية.... !!



تذكرة
حرية

اسم	جنس	سن	اوصاف
فاطمه	[illegible]	[illegible]	[illegible]

صادره من قلم عتق الرقيق باسكندريه باسم فاطمه السوداني
المشروحه اعلاه المحضره من نفسها الموضح واقعتها
بالسجل المعد لذلك وتحررت هذه التذكره لاعتماد حريتها
كسائر الاحرار وان يكون لها ولاية امر نفسها
كيف شاءت بلا قيد ولا شرط تحريرا في
٢٤ صفر ١٢٩٩
و١٤ يناير ١٨٨٢
يوم السبت

تذكرة حرية: شهادة عتق صادرة عن قلم عتق الرقيق بالإسكندرية في ١٤ يناير ١٨٨٢.


VIM
فـــيم يزيل الاوساخ بكل دقة
VIM
BROTHERS
من الجهزات التى تستعمل في الغسيل مايترك
بقايا كان من الواجب أن تزال في الحال. ولـكن
(فيم) وحده يؤدى المهمة المزدوجة ويزيل كل
وساخة، ويذيبها ولا يترك لها أثراً. أضيف الى ذلك
ان كل علبة من (فيم) تعمل هذا (العمل المزدوج)
حتى في الزوايا التى يكاد يكون من المستحيل
الوصول اليها. بفضل فيم تصبح جميع اوانى
مطبخك نظيفة لامعة كما لو كانت جديدة
هذه (العملية المزدوجة)
هي السبب في شهرة (فيم)
في جميع انحاء العالم
احرصوا على طلب ماركة
(فيم)
VIM
فيم يذيب الوسخ
ثم يمتصه بعد ذلك

من إصدارات مكتبة الإسكندرية



للحصول على مطبوعات مكتبة الإسكندرية؛ يُرجى الاتصال بمنفذ البيع:
تليفون: ٤٨٣٩٩٩٩ (٢٠٣)+، داخلي: ١٥٦٠/١٥٦٢
فاكس: ٤٨٢٠٤٧٦ (٢٠٣)+
البريد الإلكتروني: sales@bibalex.org


الاثنين والدنيا
العدد ٩١٥ - ٢٤ ديسمبر ١٩٥١
مع هذا العدد
هدية
نتيجة
١٩٥٢
بنت النيل
تحمل السلاح
٢٥
مليما